

PERCEÇÃO E MEMÓRIA

Escola de Dança no Mercado Cultural do Carandá

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Ano Letivo 2017/2018

Carolina Fernandes Batista Vieira
Docente Orientador
Professor Doutor Helder Casal Ribeiro

Sumário

Agradecimentos	7
Resumo Abstract	9
Introdução	11
1. MEMÓRIA	19
1.1 <i>Espaço e tempo</i> em arquitetura	20
1.2 Perceção espacial	26
1.3 O património invisível da memória	30
2. MERCADO	37
2.1 Nota introdutória: Evolução da Estrutura Urbana	38
2.2 Mercado Municipal de Braga	56
2.3 Mercado Cultural do Carandá	86
3. PERCEÇÃO	109
3.1 Escola de Dança	110
3.2 Escola de Música	144
3.3 Transcender o espaço geométrico	156
Considerações Finais	167
Referências Bibliográficas	176
Lista de Imagens	179

Agradecimentos

À minha família, mãe, pai e mano.
Aos amigos do coração e ao João.
À professora Cristina Mendanha.
Ao orientador Helder Casal Ribeiro.

Resumo | Abstract

A presente dissertação integra um estudo sobre o Mercado Cultural do Carandá, antigo Mercado Municipal de Braga, projeto do arquiteto Eduardo Souto de Moura, tendo como ponto de partida memórias e vivências pessoais, com o intuito de interpretar a história do edifício e de quem nele e com ele cresceu e viveu.

Este estudo incide sobre a percepção do espaço, ao longo de diferentes fases da vida (tanto própria como do edifício), com recurso à memória coletiva e individual, permitindo, assim, ensaiar uma análise à forma como o espaço é habitado e compreendido, num contexto específico.

The present Masters dissertation integrates a study about Mercado Cultural do Carandá, a project signed by the architect Eduardo Souto de Moura, having as bottom line personal memories and experiences, and having the intent to expound the history of the building itself as well the history of those who lived in it and with it.

This study focuses on the perception of space, throughout different life stages (personal and of the building), using both individual and collective memory, enabling, therefore, to endeavour an analysis on the way how space is inhabited and perceived, in a particular context.

INTRODUÇÃO

Como estudante de arquitetura, a questão da percepção e apropriação espacial acompanha a realização de cada trabalho ou proposta, mesmo que inconscientemente e, dessa forma, o seu estudo suscita um interesse evidente. A sustentar o crescimento ou mudança da percepção do espaço, encontra-se a memória, cujos registos e imagens vão influenciando as nossas ideias e conceções à medida que realizamos ações, conectando-as com momentos anteriores e criando novos entendimentos.

Deste modo, propõe-se uma viagem de carácter pessoal, tendo como ponto de partida o estudo da percepção do espaço, ao longo de diferentes fases da vida (tanto própria como do edifício), com recurso à memória coletiva e individual, considerando que permitirá uma análise à forma como o espaço é habitado, num contexto específico.

Esta análise procura compreender o espaço de forma abrangente: perceber tanto as suas limitações como aspirações e evidenciar que o valor do espaço é distinto, dependendo da sua vivência e do conhecimento que se possui sobre o mesmo, tendo ou não em consideração a sua autoria e o seu propósito ou funcionalidade e como esse valor muda uma vez que as variáveis mudem também. Neste caso, especificamente, a questão da autoria valoriza o interesse pelo espaço em si, na medida em que põe em equação vários temas de arquitetura que não só influenciam como são imprescindíveis para este estudo. Realiza-se uma reflexão sobre o papel das preexistências, no sentido de perceber de que forma a sua compreensão e apropriação iniciam o processo criativo e legitimam uma proposta, uma vez que operam como matéria de projeto. São, também, discutidos aspetos da materialidade da arquitetura, da influência dos materiais, da luz e da temperatura, por exemplo, na vivência espacial.

O elemento *tempo* permite que seja feita uma leitura transversal do objeto em estudo - o edifício da Escola de Dança *Arte Total*, integrado no Mercado Cultural do Carandá de Braga, antigo Mercado Municipal de Braga, projeto desenvolvido pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura, - na qual se considera a sobreposição de intenções de projeto que se sucederam naquele lugar até ao edifício atual, bem como a sobreposição de memórias e informações pessoais acumuladas durante vários anos sobre o mesmo espaço.

O Mercado Municipal de Braga e a sua posterior reconversão em Mercado Cultural integram uma obra que reúne em si várias intervenções com abordagens distintas às preexistências. Compreender esta obra permite, de certa forma, compreender que para Eduardo Souto de Moura as preexistências são elementos indissociáveis do processo de projeto. A sua apropriação, bem como do lugar como matéria de projeto operativa, possibilita a coesão das soluções arquitetónicas pretendidas. Para Eduardo Souto de Moura, o lugar da intervenção contém sempre dados próprios que o definem, nunca se tratando de um contexto isento de significações e história. É desta forma que encontra no lugar e nas suas características o ponto de partida para uma intervenção responsável, capaz de integrar o meio existente. Os fatores referidos são entendidos como impulsionadores, são ignição do processo criativo e não uma restrição arquitetónica – a intervenção é entendida como herança histórica, reveladora da passagem do tempo, fazendo a mediação entre o antigo e o novo, demonstrando continuidade e não rutura.

Eduardo Souto de Moura teve a oportunidade de intervir na sua própria obra, processo raro no panorama da arquitetura. Considerando que a arquitetura é um processo evolutivo, o arquiteto assume que o primeiro projeto cumpriu o seu propósito como objeto arquitetónico e pode dar lugar a uma nova conceção. O processo projetual não tem início nem fim, mas antes uma capacidade adaptativa que lhe permite ser usado como matéria operativa em qualquer tempo do edifício, seja na sua conceção, na sua forma integral ou na forma de ruína.

Para além de informar os temas acima referidos, este edifício é um espaço singularmente familiar onde tive a oportunidade de crescer e aprender e com o qual interagi de forma constante, mas variada, ao longo do tempo, mediante diferentes idades e momentos de formação. A consciencialização desta situação particular que se verificou de forma natural e não programada e que permitiu manter um contacto permanente com um espaço de interesse arquitetónico, promove a possibilidade única de realizar uma viagem autobiográfica.

O desenvolvimento deste trabalho procede-se através da realização de tarefas distintas, mas complementares. Por um lado, a procura de referências bibliográficas relacionadas com a temática da perceção, apropriação e organização do espaço, com o habitar, com a relação entre o corpo e o espaço, com a memória e a imagem; e a recolha de elementos gráficos (imagens,

desenhos e fotografias), textos (artigos, entrevistas) e vídeos (conferências, documentários) que incidem sobre o projeto, a obra e as intenções do arquiteto, no que refere às várias fases de desenvolvimento do Mercado do Carandá. Por outro lado, o recurso às memórias e informações que guardo das diferentes fases de passagem pelo edifício, desde criança até ao presente momento, memórias essas, que formam a imagem da Escola de Dança e que, mesmo com todas as informações mais académicas e pertinentes que possuo atualmente sobre o lugar, continuam a influenciar o meu entendimento do espaço e o que este me transmite.

O que advém deste estudo está veiculado através de um fio condutor que se divide em três momentos essenciais e uma reflexão final.

O primeiro momento dedica-se à definição das questões que, através desta obra, se pretende estudar. São feitas reflexões sobre os conceitos *espaço* e *tempo*, define-se em que matérias aspira incidir a temática da perceção espacial e, por último, produzem-se considerações sobre o significado de memória e dos seus vários tipos. Estes temas são estudados e expostos incidindo em três autores – Bruno Zevi, Edward T.Hall e Maurice Halbwachs – apesar de serem referidos outros.

O segundo momento, por sua vez, incide diretamente sobre o estudo da obra de Eduardo Souto de Moura – o Mercado do Carandá – em todas as suas fases. Primeiramente, é feita uma breve nota introdutória, que tem como objetivo analisar a evolução da estrutura urbana da cidade de Braga, de forma a que seja perceptível a sua tendência para a centralidade e a perda de coerência nos desenhos urbanos que foram realizados aquando a concretização da obra do Mercado Municipal, quais as intenções deste projeto e que razões levaram à inviabilização do seu funcionamento. De seguida, realiza-se uma leitura espacial e estrutural do Mercado, pondo em evidência as opções de projeto de Eduardo Souto de Moura, o seu interesse pelas preexistências, pela materialidade e o seu desenho de tendência neoplástica, refletido na qualidade dos espaços através da simplicidade e linearidade dos volumes. Após esta análise, é desenvolvido brevemente o tema anteriormente introduzido da *ruína*, com o objetivo de informar também o capítulo seguinte, que percorre a fase de reconversão do Mercado Municipal em Mercado Cultural. Nesta fase, Eduardo Souto de Moura retira do projeto anterior os elementos que considera capazes de integrar uma

nova proposta, com outras funções, bem como de persistir como memória do edifício preexistente.

Num terceiro momento, é introduzida a visão pessoal sobre o Mercado Cultural do Carandá, com especial incidência no edifício da Escola de Dança, considerando relevante efetuar primeiro uma contextualização temporal referente ao valor da relação pessoal com esta Escola e não apenas com o edifício do Mercado. Interpretam-se os percursos, do exterior e do interior. Aqui, apresentam-se temas trabalhados por Eduardo Souto de Moura em diversas obras – o pano de vidro, o pátio e as oposições (cheios/vazios; opaco/transparente), analisados de um ponto de vista particular. Complementarmente, apresenta-se o edifício da Escola de Música, como parte integrante deste novo complexo cultural.

Propõe-se, ainda, uma reflexão sobre a capacidade de a arquitetura transcender o espaço geométrico. Neste último momento, reúnem-se as noções discutidas através da desconstrução, ou seja, revendo que momentos ou situações da vida tornaram este discurso possível, nesta perspetiva. Assim, encontram-se três condições marcantes: a condição de criança, que reflete sobre o lado mais sensorial e empírico da utilização do espaço e do tempo em que foram produzidas as primeiras imagens mentais do edifício; a condição de bailarina, enquanto utilizadora diária, que analisa o espaço relativamente à sua qualidade, funcionalidade e conforto; a condição de estudante de arquitetura, que visa compreender o espaço não só através do contacto e da experiência, mas sobretudo como referência para projetar, através das ferramentas obtidas com a formação e trabalho em arquitetura. Ou seja, através deste percurso, pretende-se, analisar a obra e os seus diferentes espaços tendo em consideração o seu desenho, composição, geometria, volumetria e materialidade; analisar as diferentes fases de projeto e reconstruir o processo de desenho do Mercado, percebendo as ideias condutoras e a estratégia pretendida pelo arquiteto, atentando a considerações sociais, económicas e estéticas.

Para finalizar, realiza-se uma reflexão transversal, que interpreta a atual situação do Mercado Cultural do Carandá e, em última instância, pretende projetar as suas potencialidades, tirando partido do carácter singular do conjunto arquitetónico.



1. MEMÓRIA

1.1 Espaço e tempo em arquitetura

“Mas, porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a afirmação de que o espaço está em permanente devir.” (...) E destas duas características do espaço – continuidade e irreversibilidade – uma consequência da outra, na medida em que ao falar de continuidade física pressupomos dimensões e entre estas pressupomos o tempo, resulta ainda que a organização do espaço como actividade pertencente a todos os homens e não apenas a alguns, o mesmo é que dizer que a organização do espaço é obra de participação de todos os homens, em graus diferentes de intensidade e até de responsabilidade, mas, de qualquer modo, obra de que nenhum homem pode eximir-se.”¹

Apesar de ser um tema privilegiado na História da Arquitetura, apenas no final do século XIX, início do século XX, o conceito *espaço* foi exposto como a *essência da arquitetura*, exibindo-se de uma forma clara a importância da investigação e da compreensão deste tema como matéria da disciplina.

Bruno Zevi surge, neste contexto, como defensor desta essência, propondo uma metodologia clara no que respeita ao ensino da arquitetura, ou, mais concretamente, ao ensino de *saber ver a arquitetura*. Quando afirma que “(...) *uma planta pode ser abstratamente bela no papel; quatro fachadas podem parecer bem estruturadas pelo equilíbrio dos cheios e dos vazios, dos relevos e das reentrâncias; o volume total do conjunto pode mesmo ser proporcionado e, no entanto, o edifício pode resultar arquiteturalmente pobre. O espaço interior, (...) não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma, que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista da realidade arquitetónica,*”² Bruno Zevi coloca o espaço no centro da criação arquitetónica, esclarecendo ainda que, como finalidade da arquitetura, o espaço pode ser percebido empiricamente, sendo esse o seu propósito final – ser vivido.

Para além desta noção, Bruno Zevi estabelece uma relação direta entre espaço e vazio, considerando, tal como o crítico inglês Geoffrey Scott, estes termos sinónimos - “*Apenas a arquitetura, entre todas as artes, é capaz de dar ao espaço o seu pleno valor. Ela pode rodear-nos de um vazio de três dimensões e o prazer que dela se pode extrair é um dom que só a arquitetura nos pode dar.*”³ A arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente deste vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens se deslocam e vivem.

Por sua vez, o entendimento do conceito *tempo* também se foi redefinindo, ao longo da História, de acordo com a evolução filosófica e com o progresso científico. Através do nosso corpo, conseguimos estabelecer uma relação física e concreta com o tempo: o nosso envelhecimento faz-nos sentir a sua passagem, revelando as alterações físicas naturais que vamos sucessivamente acumulando

1 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1982, página 19.

2 ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1996, página 18.

3 Geoffrey Scott in ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, Op.cit, página 185.

ao longo da nossa vida e podemos dizer que todas as coisas que nos rodeiam registam tempo, desde a sua criação até à sua destruição.

Desde a Antiguidade que a conceção de tempo mais difundida o compreende como ordem mensurável do movimento, sendo o tempo aquilo onde se dá o movimento, onde se dá a mudança. *“O tempo é aquilo em que se desenrolam os acontecimentos: isto já fora visto por Aristóteles a propósito do modo de ser fundamental, do ser natural, o mudar de lugar, o movimento contínuo.”*⁴

Podemos, então, considerar o *tempo* como duração ou existência, sendo que o que não existe, não possui duração. Tal como um espaço existe junto a outro, também um momento existe depois de outro – o que revela uma extensão contínua, uma sucessão de acontecimentos, que possuem uma duração, desde o passado até ao futuro, passando obrigatoriamente pelo presente e são irreversíveis, visto que, com base na relação causa/efeito, o sentido da sua direção é fixo.

Considerando a possibilidade da longevidade e alguma congruência na arquitetura, interessa saber que esta longevidade não é a inexistência de um tempo específico, mas sim a capacidade de um espaço ou edifício viver em diversos tempos, ou seja intemporalidade como continuidade no tempo. A vida de um edifício transporta todo o tempo que passou e não apenas o tempo em que foi construído. Esta marcação temporal é exibida, no seu extremo, através das ruínas - vestígios e fragmentos do edifício que apesar da erosão ou da ação humana, sobreviveram à passagem do tempo. Através da sua materialidade, a arquitetura obtém uma significativa longevidade, ao contrário do corpo humano que se encontra biologicamente limitado a uma certa estimativa de vida. Esta característica da arquitetura permite que, apesar de confinado a uma época de vida, a história do homem de uma certa geração fique marcada na sua arquitetura e que, dessa forma, se prolongue no tempo.

As cidades manifestam as linhas físicas do tempo, revelam os seus habitantes em cada canto do seu território, entre paredes e pavimentos, coberturas, até ao mais discreto elemento de uma qualquer construção. A arquitetura feita por arquitetos e habitantes marca o tempo de uma determinada civilização, materializando as suas necessidades, vontades e possibilidades.

4 HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Fim de século Edições, Lisboa, 2003, página 27.

Bruno Zevi explica que “*existe (...) outro elemento além das três dimensões tradicionais, e é precisamente o deslocamento sucessivo do ângulo visual. Assim designou-se o tempo, quarta dimensão.*”⁵ Ou seja, para além das dimensões da perspetiva – altura, comprimento e largura, existe ainda uma dimensão temporal.

Este elemento, *tempo*, exerce influência sobre os atributos ambientais e humanos. Por exemplo, ao longo do dia, o ambiente visual de um espaço modifica-se conforme a variação da luz; o movimento do corpo e a percepção cinestésica são regidos também em função do espaço disponível e percorrido (física, visual, acusticamente) e do tempo necessário para a execução destas tarefas. A corroborar esta última noção, Eduardo Souto de Moura sugere que o tempo é um dos objetivos da arquitetura, para além do espaço, afirmando que “*o espaço ninguém controla (...) O tempo é aquilo que nós podemos medir. E quando medimos temos controlo. (...) A arquitetura também tem de ter um tempo, porque se uma pessoa passa 10 horas na Mesquita de Córdoba, aquilo é uma chumbada. Mas se entrar, como fazem os turistas – dar uma mirada desde el autobus – não veem nada, é como comprar um postal.*”⁶

Por outro lado, Geoffrey Scott afirma que, de um ponto de vista funcional, o *espaço* é efetivamente o nosso objetivo final, delimitá-lo é o objetivo de o construir. A arquitetura surge, portanto, da necessidade de criar e proteger o espaço.

Adaptamo-nos quase instintivamente aos espaços nos quais estamos, porém, é o tempo que vivemos num lugar que nos dá a capacidade de lhe conferir valor. Portanto, é através da dimensão temporal que poderemos conhecer um espaço, defini-lo e valorizá-lo.

O *espaço* adquire significado e valor com a presença do homem. A sua apropriação simbólica, acumulada de sentimentos e pertinência, particulariza-o e transforma-o em *lugar*. Este torna-se, assim, dotado de sensações, afeição e referências da experiência vivida. O significado de *espaço* funde-se com o de *lugar*, uma vez que as duas categorias não podem ser compreendidas uma sem a outra. Um qualquer espaço indiferenciado, transforma-se em *lugar* à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.

5 ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, Op.cit, página 22.

6 Eduardo Souto de Moura in *À Conversa Com...Eduardo Souto de Moura, Arte de Adequação*, Mais Arquitectura, nº19, Lisboa, dezembro de 2007, página 30.

Tendo como ponto de partida a etimologia dos dois conceitos – espaço e lugar - entende-se que *lugar* é o espaço ocupado, ou seja, habitado. Assim é, uma vez que uma das definições de lugar sugere sentido de povoado, região ou país, enquanto que espaço é entendido como algo mais abstrato e abrangente, uma superfície, uma área, uma duração ou intervalo. O termo habitado, de habitar, neste contexto, acrescenta à ideia de espaço um novo elemento, o homem.

A abordagem destes dois conceitos torna-se enriquecida referindo Christian Norberg-Schulz, o qual afirma que “*o lugar é a concreta manifestação do habitar humano.*”⁷ Um lugar estrutura-se a partir do meio envolvente, duma paisagem e de uma ocupação humanizada e pode subdividir-se em duas categorias – espaço e carácter. O espaço revela a estruturação tridimensional dos elementos que constituem o lugar e o carácter denota as suas propriedades e características. Estas duas categorias associadas revelam-nos o espaço vivenciado, habitado e identificado com um coletivo humano.

Para Christian Norberg-Schulz, a identidade do Homem depende diretamente da sua pertença a um lugar e este é, por sua vez, a manifestação concreta do habitar humano. O lugar, mais do que uma localização abstrata, é entendido como uma totalidade composta por coisas concretas, com substância natural, forma, textura e cor. O carácter é determinado pela identidade própria dos objetos que constituem o lugar, pelos fenómenos concretos que condicionam o habitar e a identificação do Homem com um ambiente espacial determinado.

Os lugares remetem para memórias, importantes registos vividos que partem das lembranças desses lugares como referências e cenários para uma constante visita ao passado, trazendo em si, os mais diversos sentimentos documentados em narrativas e percepções.

7 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980, página 6. Para Christian Norberg-Schulz a compreensão do *Genius Loci* ou espírito do lugar, permite-nos reconhecer a realidade concreta a enfrentar e, através da arquitetura, cumprir a sua principal tarefa de criar as condições ideais para habitar através da fundação de lugares significativos. Segundo a antiga cultura grega, cada ser “independente” tinha o seu *genius*, o seu espírito-guardião, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essência.

1.2 Percepção Espacial

“(...) Agora o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, os ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado. (...) Mas depois faço uma experiência e elimino a praça. E já não tenho os mesmos sentimentos. Uma experiência simples, desculpem a simplicidade do meu pensamento. Mas ao eliminar a praça - os meus sentimentos desaparecem. Naquela altura, nunca os teria tido da mesma forma sem a atmosfera da praça. Lógico. Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas.”⁸

A percepção consciente da realidade ambiental que nos rodeia resulta em reações comportamentais que definem a nossa interação com o ambiente, especialmente o construído.

Entende-se por ambiente construído ou *lugar*, o espaço ocupado sujeito a diferentes leituras, reinterpretações e/ou modificações pelos usuários que o integram e interagem com o ambiente social, cultural e psicológico. Este mesmo ambiente é constituído por elementos físicos - planos horizontais, verticais e oblíquos, aberturas, componentes e equipamentos – que, por sua vez, possuem atributos - forma, dimensões, textura, cor - que lhes conferem qualidades emocionais e culturais específicas ligadas aos valores a eles atribuídos. Os atributos anteriormente referidos combinados com a temperatura, a iluminação e a sonoridade são elementos objetivos que dimensionam e caracterizam o espaço e a atmosfera por ele criada. Cada um desses elementos compõe o espaço dimensionado e funcional, resultando na arquitetura e determinando o nível de bem-estar dos seus ocupantes. *“Em arquitetura, as dimensões influem antes de mais nada sobre o valor espacial, mas também influem sobre ele centenas de outras considerações: a luz e a posição das sombras, a fonte de luz atrai a vista, criando a sugestão do seu próprio movimento independente. Influi a cor: um pavimento escuro e um teto claro dão uma sensação espacial totalmente diferente daquela criada por um teto escuro e um pavimento claro.”*⁹

Há, porém, valores que dependem da personalidade e das capacidades físicas de cada indivíduo ou que são adquiridos culturalmente, de acordo com a experiência de vida, estabelecendo significados, positivos ou negativos, em relação aos estímulos do ambiente. Como refere Geoffrey Scott, sobre a percepção espacial também *“influi a nossa própria expectativa, determinada pelo espaço que acabamos de abandonar; o carácter das linhas dominantes; a acentuação das verticais, como é sabido, dá uma ilusão de maior altura, a acentuação das horizontais dá uma sensação de maior amplitude; influem as projeções - tanto em altura como em plano - que podem cortar o espaço e fazer com que o sintamos não como um só, mas como vários.”*¹⁰ Estes valores podem ser definidos como reguladores espaciais subjetivos – o sentido percetivo, constituído pelos cinco

8 Peter Zumthor descreve uma praça in ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, página 17.

9 Geoffrey Scott in ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, Op.cit, página 187

10 *Ibidem*.

sentidos, o sentido espacial correspondente ao movimento e equilíbrio, o sentido proxémico correspondente ao espaço pessoal, territorial e privado, o sentido espiritual correspondente a crenças, arte, religião, sentido da linguagem, não-verbal ou corporal - que entram no subconsciente e produzem determinadas sensações e valorizações.

Conforme referido, cada um de nós age no sentido de moldar os lugares segundo as suas necessidades e desejos e, esses lugares, em contrapartida, tornam-se recetivos a esse processo de apropriação. A influência mútua entre pessoas e espaço é a razão pela qual se encontra ou não a identidade nos diversos espaços em que se vive. *“No homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do Eu, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente. Deste modo, certos aspetos da personalidade ligados à atividade visual, quinestésica, táctil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrario, estimulado pelo meio ambiente.”*¹¹

O ambiente construído pode traduzir-se, então, numa *atmosfera* - fenómeno que resulta do conjunto de todas as qualidades do espaço. *“Uma atmosfera, como um estado do humor, toma conta da experiência, porque é global ou oceânica: envolve, rodeia e encerra os eventos e instituições da nossa vida.”*¹²

A realidade humana é parcial e diferenciada, conforme o universo específico de pensamentos, conceitos, crenças e atitudes motivacionais de cada um e, por essa razão, a percepção que temos sobre os espaços ou situações pode não corresponder à verdadeira realidade. Sendo a percepção ambiental particular e com uma variedade de elementos envolvidos, não implica apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado. Uma vez que o ser humano não tem a capacidade de perceber e avaliar todos os dados e características de um espaço automaticamente, reparando em diferentes características ao longo do tempo da sua ocupação, a percepção consiste, assim, na seleção dos dados sensoriais, ou seja, na admissão de certos elementos e na eliminação de outros, em simultâneo. Por esta razão, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos

11 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1986, página 77.

12 LEATHERBARROW, David, *Architecture Oriented Otherwise*, Princeton Architectural Press, 2009, chapter 1 - Breathing Walls (ebook), tradução livre

filtros perceptivos.¹³ Face aos estímulos, o filtro sensorial trabalha com variáveis de aptidões ou deficiências. Quando, por exemplo, os pais e os filhos com idades distintas, de uma mesma família, assistem ao mesmo filme, destacam momentos diferentes e dão ênfase a pormenores diversos, o que resulta numa variedade de versões. Numa escala global, também se observa que as culturas ocidentais e orientais vislumbram as características do ambiente de maneiras distintas, uma vez que *"(...) indivíduos que pertencem a culturas diferentes, não só falam línguas diferentes, mas, o que por certo é mais importante ainda, habitam mundos sensoriais diferentes."*¹⁴

13 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Op, cit, página 13.

14 *Ibidem*.

1.3 O património invisível da memória

“Quando penso na arquitetura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquiteto. Contêm o conhecimento profissional da arquitetura que pude ganhar no decorrer do tempo. Outras imagens têm a ver com a minha infância. Lembro-me do tempo em que vivia a arquitetura sem pensar sobre isso.”¹⁵

A memória entende-se como um processo de reconstrução que, segundo o sociólogo Maurice Halbwachs, pode dividir-se em dois grupos - a memória individual e a memória coletiva. Como estamos inseridos numa sociedade que possui sempre um ou mais grupos de referência, a memória é, como consequência, construída em grupo, sendo que *"cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva,"*¹⁶ ou seja, a memória individual resulta da combinação das memórias dos diferentes grupos nos quais o indivíduo está inserido e naturalmente é influenciado por eles - a família, a escola, o grupo de amigos ou o ambiente de trabalho.

Como elo de interpretação do passado, a memória é a voz e a imagem do acontecido, fixando-se no espaço, no gesto, na imagem e no objeto. *"Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: as nossas impressões afastam-se umas às outras, não há nada que fique no nosso espírito e não compreenderíamos que pudéssemos rever o passado se ele não se conservasse com efeito pelo meio material que nos envolve."*¹⁷ As diferentes memórias estão presentes no tecido urbano, transformando espaços em lugares singulares e com forte apelo afetivo para quem neles vive ou para quem os visita. Lugares que não têm apenas memória, mas que para certos grupos da sociedade, se transformam em verdadeiros lugares de memória. *"Ampliando a tese de Halbwachs, gostaria de dizer que a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o "locus" da memória coletiva."*¹⁸

Quando um grupo social se encontra inserido num espaço, acaba por moldá-lo à sua imagem, ou seja, aos seus valores e às suas concepções. Por sua vez, o grupo social, também acaba por se adaptar à materialidade do lugar. Maurice Halbwachs afirma que *"cada aspeto, cada detalhe do lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, por que todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspetos diferentes da estrutura e da vida na sua sociedade."*¹⁹

15 ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Editorial Gustavo Gili, julho de 2009, página 7.

16 HALBWACHS, Maurice, *A memória coletiva*, Edições Vértice, São Paulo, 1990, página 51.

17 Maurice Halbwachs in SILVANO, Filomena, *Antropologia do Espaço*, Celta Editora, Lisboa, fevereiro de 2001, página 13.

18 ROSSI, Aldo, *Arquitetura da Cidade*, Martins Fontes, São Paulo, 2001, página 198.

19 HALBWACHS, Maurice, *A memória coletiva*, Op. cit, página 133.

Ainda que apenas um indivíduo tenha a percepção de ter vivenciado certos eventos e contemplado objetos e acontecimentos, estas lembranças continuam a ser coletivas, podendo ser evocadas por outros indivíduos que não vivenciaram e/ou presenciaram necessariamente tais acontecimentos, visto que para *“confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível.”*²⁰ O sociólogo assinala a contribuição da memória coletiva no processo de recordação: uma ou mais pessoas associando as suas memórias conseguem descrever com mais exatidão factos ou objetos vistos ao mesmo tempo e conseguem até reconstituir sequências de atos ou palavras em circunstâncias definidas, sem que o indivíduo diretamente relacionado com a situação se recorde. No entanto, é preciso assinalar que, para recordar um evento passado, não é necessário apenas que ele seja evocado por outros para que o sujeito se lembre dele, é também preciso que o indivíduo traga consigo algum fragmento da recordação para que os conjuntos de testemunhos exteriores se constituam em memórias. No processo de recordação, é importante que a memória individual esteja em consonância com a memória de outros membros do grupo social.

A memória coletiva existe apenas se evocarmos um evento que também fez parte da vida do grupo do qual fazemos parte. Segundo Maurice Halbwachs, para recordar, é necessário que o nosso pensamento não deixe de concordar, em certo ponto, com os pensamentos dos outros membros do grupo. Desse modo, esquecer determinado período, facto ou evento da nossa vida é perder também o contacto com aqueles que compunham o nosso grupo social.

A assimilação de memórias pode variar de pessoa para pessoa, visto que a quantidade de lembranças que são transportadas pela memória coletiva com maior ou menor intensidade é realizada a partir do ponto de vista de cada sujeito. A memória individual não está de todo isolada, ao passo que toma como referência sinais externos ao sujeito, isto é, a memória coletiva. Para o sociólogo, o funcionamento da memória individual não é *“possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente.”*²¹

20 *Ibidem*, página 27.

21 *Ibidem*, página 54.

As memórias que se destacam primeiramente da memória coletiva são aquelas que foram vivenciadas por um maior número de integrantes de determinado grupo, existindo, portanto, uma forte relação entre memória coletiva e memória individual. Os suportes em que a memória individual está assente dizem respeito às percepções produzidas pela memória do grupo, assim como pela memória histórica. É apresentada a distinção entre duas categorias de memória, a interna ou autobiográfica e a social ou histórica, sendo que a primeira recebe reflexos da segunda, *“pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral.”*²²

Outro ponto relevante defendido por Maurice Halbwachs é a noção de que a nossa memória guarda mais facilmente a experiência empírica do que a experiência teórica, ou seja, guardamos mais facilmente memórias daquilo que vivemos do que o que contactamos e conhecemos através dos livros, por exemplo. Nesse sentido, a história não é tida como um elemento fundamental para o processo de preservação da memória, sendo, no entanto, graças à memória histórica que algo exterior à nossa vida deixa a sua impressão em determinado momento e a partir dessa impressão é que é possível recordar esse momento. O indivíduo isolado de um grupo social não seria capaz de construir experiências coletivas, nem manter qualquer tipo de registo sobre o passado de uma sociedade. Todo o contexto no qual o sujeito está envolvido contribui de alguma maneira para reconstruir os vestígios e as impressões de um determinado momento.

A memória coletiva liga as imagens de acontecimentos passados a crenças e necessidades do presente, sendo que o passado passa permanentemente por um processo de reconstrução e, conseqüentemente, de renovação de significados. A história, nesse sentido, inicia-se no momento em que termina a tradição, isto é, no momento em que ocorre o desaparecimento da memória social. A memória histórica visa produzir imagens unitárias do processo histórico e diferentemente da memória coletiva, procura exemplos e conselhos para o presente, no passado. Uma das marcas da história é a descontinuidade, uma vez que cada evento se encontra *“separado do que o precede ou o segue por um intervalo, em que se pode até acreditar que nada aconteceu.”*²³

²² *Ibidem*, página 55.

²³ *Ibidem*, página 88.

Este, segundo Maurice Halbwachs, é um dos principais fatores que diferencia a memória coletiva da memória histórica. Para além dessa distinção, a memória coletiva integra uma corrente de pensamento contínuo, que não ultrapassa os limites do grupo, ao passo que na história tudo parece passar por um processo de renovação e, para Halbwachs, existem muitas memórias coletivas, porém *“a história é uma e podemos dizer que não há senão uma história.”*²⁴

A nossa memória não está só ligada à capacidade de repetição de estímulos e reflexos corporais, mas também à capacidade de armazenamento, recuperação, representação e criação de imagens, que são indispensáveis para a compreensão espacial.

Todos os seres vivos têm uma certa capacidade de memória. A forma mais simples de memória é, por exemplo, encontrar um estímulo que pode ser positivo ou negativo e ser capaz de reconhecer, numa situação posterior, que uma certa coisa positiva deve ser procurada e uma negativa deve ser evitada.²⁵ No entanto, este tipo de memória não tem de ser representada imgeticamente.

A capacidade de aceder a acontecimentos, sensações e vivências passadas, em forma de imagem - seja uma imagem visual, sonora, olfativa ou tátil – permite-nos fazer representações rigorosas do que nos rodeia e, sobretudo, criar e evoluir. Os estímulos captados e selecionados provocam imagens e sensações de experiências vividas anteriormente e, mediante comparações e justaposições com relação ao contexto, ocorre a interpretação da realidade. O antropólogo Edward T. Hall explora os cinco sentidos percetivos e de que forma são utilizados como ferramentas de relação com o espaço envolvente. Explica que as informações comunicadas são registadas sob a forma de mensagens pelos sentidos, formando mundos percetivos diferentes, conforme o quadro sociocultural de cada indivíduo. Aprendemos, desde a infância, a maior parte das vezes inconscientemente, a conservar ou eliminar tipos de informação muito diferentes, dependendo da sua relevância.

Muitas vezes, a palavra imagem é associada automaticamente a imagem visual. No entanto, imagens são representações e são, de facto, possíveis em todos os sentidos que nós temos.

24 *Ibidem*, página 85..

25 DAMÁSIO, António, *Criatividade: a representação das memórias*, Conferência Fronteiras do Pensamento, 2013.

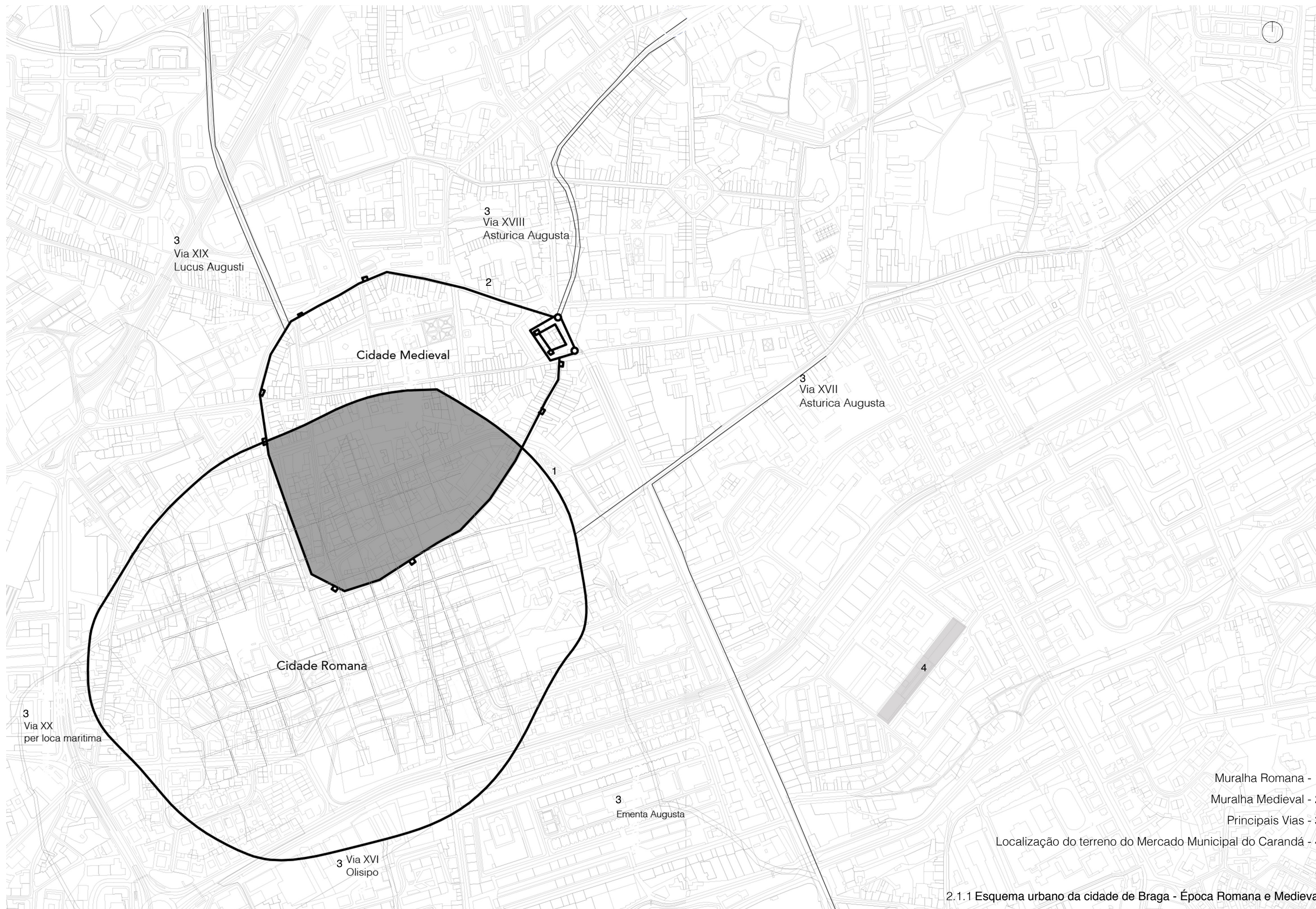
A possibilidade de recuperar e manipular imagens é, em certa medida, uma das principais fontes da produção criativa. Tanto as imagens visuais como as imagens sonoras podem ser desagregadas, divididas e cortadas em partes. Podem ser colocadas no tempo de outra forma e montadas novamente, criando novas sequências e sentidos. Essa é a base fundamental da criação artística. Memória, imaginação e criatividade são capacidades interligadas sem as quais não é possível conceber novos modelos, novas realizações, quer do ponto de vista social, quer do ponto de vista artístico, ou da invenção filosófica e científica.



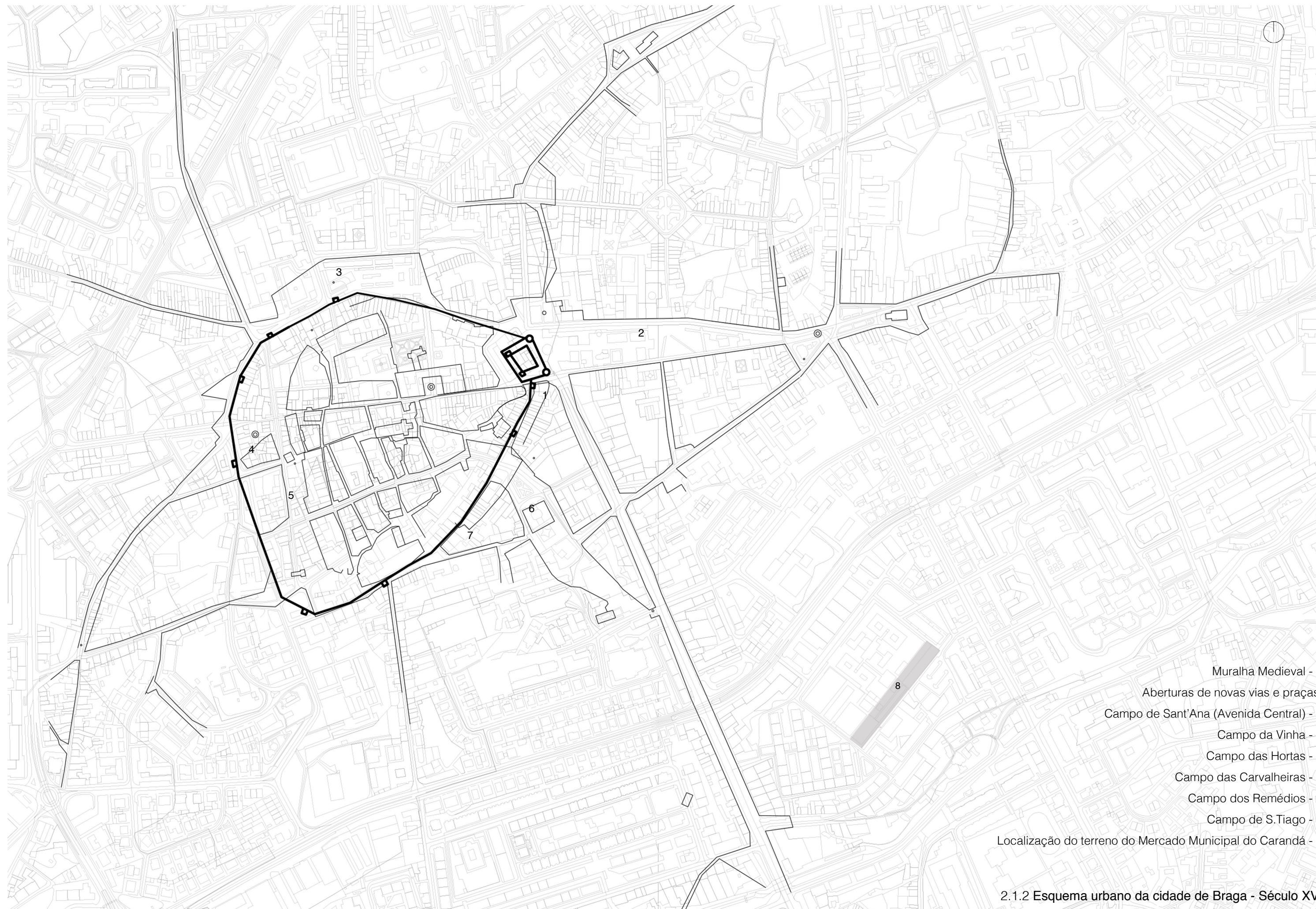
2. MERCADO

2.1 Nota Introdutória: Evolução da estrutura urbana

“Ao falar de arquitetura não pretendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquiteturas, mas antes à arquitetura como construção. (...) ela (a cidade) é o dado último e definitivo da vida da coletividade, a criação do ambiente em que esta vive.”²⁶



2.1.1 Esquema urbano da cidade de Braga - Época Romana e Medieval



Muralha Medieval - 1

Aberturas de novas vias e praças:

Campo de Sant'Ana (Avenida Central) - 2

Campo da Vinha - 3

Campo das Hortas - 4

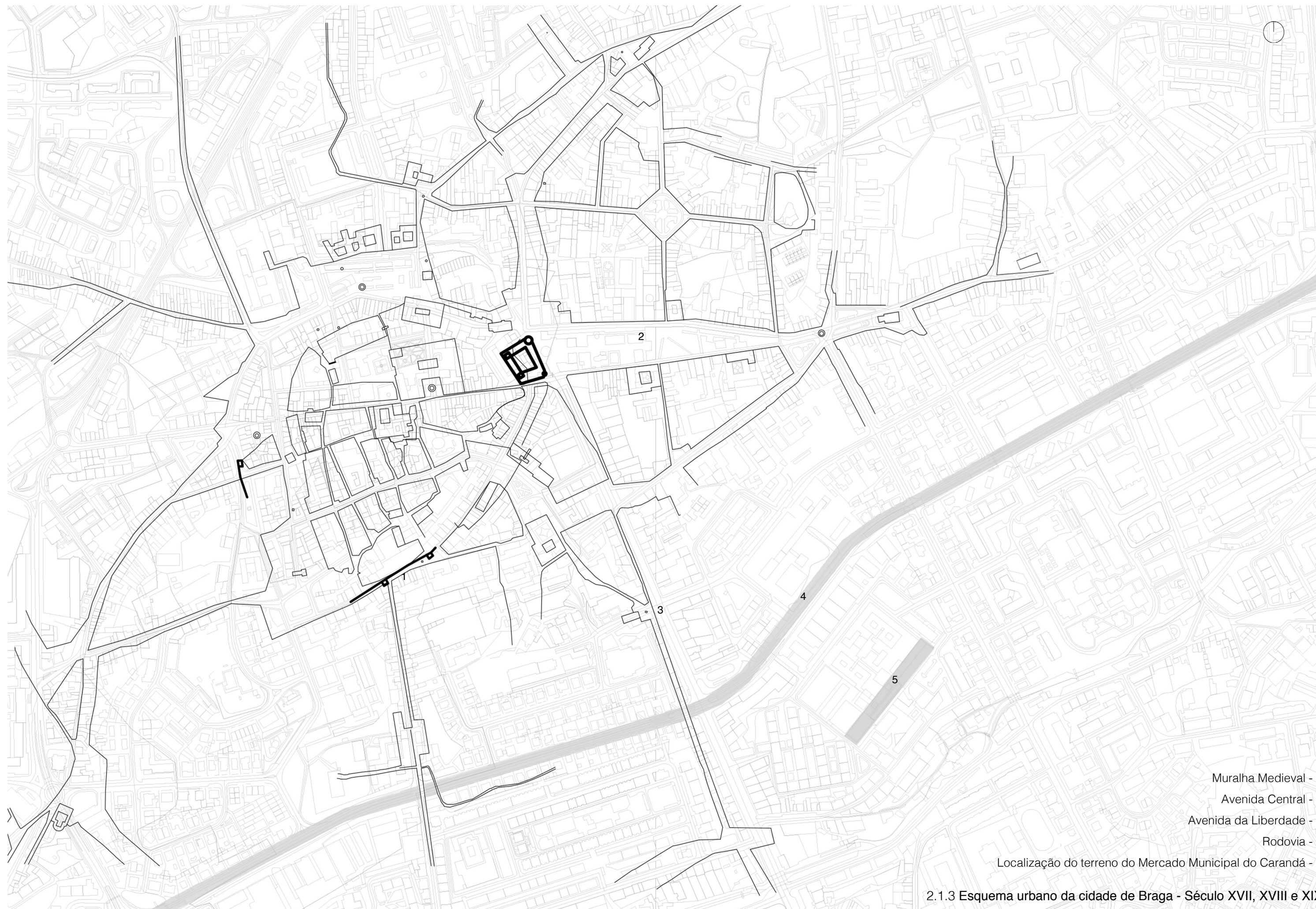
Campo das Carvalheiras - 5

Campo dos Remédios - 6

Campo de S.Tiago - 7

Localização do terreno do Mercado Municipal do Carandá - 8

2.1.2 Esquema urbano da cidade de Braga - Século XVI



Muralha Medieval - 1

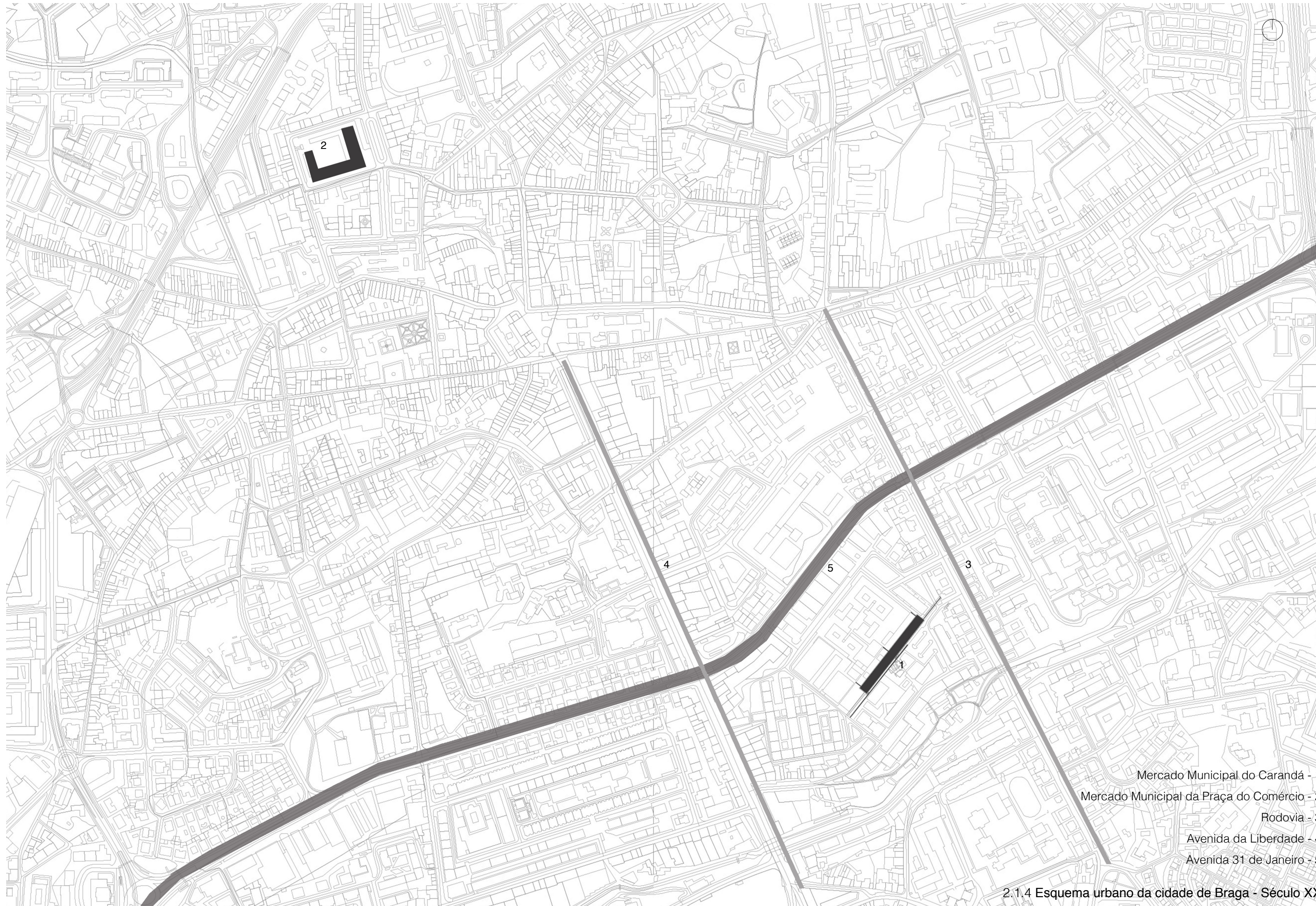
Avenida Central - 2

Avenida da Liberdade - 3

Rodovia - 4

Localização do terreno do Mercado Municipal do Carandá - 5

2.1.3 Esquema urbano da cidade de Braga - Século XVII, XVIII e XIX



Mercado Municipal do Carandá - 1

Mercado Municipal da Praça do Comércio - 2

Rodovia - 3

Avenida da Liberdade - 4

Avenida 31 de Janeiro - 5

2.1.4 Esquema urbano da cidade de Braga - Século XX

A pertinência desta nota introdutória baseia-se no facto do projeto de Eduardo Souto de Moura para o Mercado Municipal de Braga funcionar como elemento construtor e agregador da malha urbana da cidade em desenvolvimento. Como elemento urbano e não só como objeto arquitetónico singular, o Mercado Municipal de Braga integrou o desenho da cidade na década de 1980. Por essa razão, interessa entender sumariamente de que forma a cidade evoluiu ao longo do tempo, que necessidades tinha aquando da construção da obra em causa e o que aconteceu para esta não prosperar com o funcionamento para o qual foi inicialmente projetada.

A cidade de Braga possui uma longa tradição urbana, com origem no primeiro assentamento romano. De facto, Braga como hoje a conhecemos é o resultado de uma agregação de traçados urbanos que se foram organizando, formando um espaço urbano que intercala diferentes vestígios materiais dos seus sucessivos períodos de ocupação.

No entanto, a evolução do traçado urbano da cidade ao longo do tempo foi pouco significativa. A sua morfologia urbana no período medieval não difere muito da do século XVI, que por sua vez também não sofreu grandes alterações no século XVIII. Deste modo, e não descurando as transformações ocorridas no século XIX, com a abertura de algumas grandes artérias que regularizaram parte do sistema viário anterior, é irrefutável a preservação do tecido urbano medieval de Braga.

A introdução do período Romano, neste contexto, serve também como evocação de um imaginário sempre presente na cidade de Braga, cidade romana de fundação, que por sua vez se reflete na volumetria e carácter da proposta de Eduardo Souto de Moura para o Mercado de Braga. Possivelmente serão dois aspetos sem relação direta, que coincidentemente se relacionam.

No que refere à cidade romana – *Bracara Augusta* – é visível a sua inserção na conceção geral das cidades romanas planificadas, tratando-se, portanto, de um modelo ortogonal com quarteirões regulares e linhas viárias estruturantes orientadas no sentido noroeste/sudeste e sudoeste/nordeste. Integra, também, um centro – o fórum – no qual estão implantados um conjunto de edifícios e espaços públicos que servem os cidadãos.

Cidade Romana

26 ROSSI, Aldo, *Arquitetura da Cidade*, Martins Fontes, São Paulo, abril de 2001, página 1.

Cidade Medieval

O plano *Alto Imperial de Bracara Augusta* evolui segundo a introdução de novos elementos que foram estruturando a cidade, nomeadamente a muralha tardia, no final do século III e início do século IV, que abrangia uma área sensivelmente superior e circundante relativamente ao plano hipodâmico, bem como com a construção de alguns elementos urbanos de carácter cristão.

Já a partir do século VIII, assistiu-se ao abandono progressivo das áreas intramuros, paralelamente a uma progressiva concentração da população no quadrante nordeste da cidade, provavelmente atraída pela basílica paleocristã, a Sé. A área extramuros, por sua vez, carecia da construção de igrejas, *“que tendem a constituir-se como pólos de desenvolvimento de aglomerados populacionais que darão origem às paróquias medievais da área suburbana.”*²⁷

O processo evolutivo da cidade romana resultará no abandono de parte da zona intramuros, excetuando a zona da Sé, e a progressiva fixação da população nas áreas onde estavam implantados os edifícios de carácter cristão, ou seja, na periferia. Esta área é, então, caracterizada pela existência de aglomerados populacionais desenvolvidos em torno das antigas basílicas paleocristãs, agora convertidas em igrejas.

O centro urbano da Alta Idade Média implantou-se numa pequena área no quadrante nordeste da cidade romana, limitada a norte por um sector da muralha.

Assim, vemos que a cidade medieval se formou a partir da antiga cidade romana, manteve a sua estrutura urbana basilar, designadamente a orientação e a organização em função dos seus antigos quarteirões. A primitiva cidade medieval reaproveitou um número considerável de eixos viários do plano romano, nomeadamente os do quadrante nordeste da cidade precedente. Todavia, estes eixos eram suscetíveis a processos de crescimento espontâneo, que originaram a transformação dos quarteirões e alguns desvios na orientação dos eixos viários romanos.

O sistema viário e o parcelamento da cidade medieval formaram-se gradualmente, passando por sucessivas fases de construção e pelo alargamento do perímetro abrangido pela muralha, até se fixar no século XIV. Deste modo, o plano da cidade medieval conjuga dois tipos de traçados consequentes do

27 Revista Forum. 15/16, Jan.- Jul. 1994, Universidade do Minho, página 189.

contexto histórico a que pertencem. Na área em que a cidade se sobrepõe ao plano romano, as ruas e os quarteirões obedecem a uma maior regularidade, enquanto que nas zonas que resultaram da inclusão de zonas rurais periféricas na área intramuros, o tecido urbano caracteriza-se por eixos viários mais sinuosos e quarteirões claramente irregulares, num traçado mais orgânico. O sistema viário é muito pouco hierarquizado, uma vez que as ruas possuem quase a mesma largura, e é condicionado pelos eixos antigos radiais que se desenvolviam através de um plano rádio-concêntrico desde as portas da muralha medieval.

Se no modelo urbano medieval as estruturas viárias estavam desprovidas de hierarquia ou diferenciação entre si, a primeira década do século XVI veio trazer carácter e dinamismo pela introdução de uma nova conceção urbana pelo arcebispo D. Diogo de Sousa.

As primeiras representações cartográficas da cidade de Braga surgiram aquando deste plano urbanístico, no século XVI: a primeira é atribuída a Georg Braun – Mapa de Braunio –, data de 1594 e integra a metade norte da antiga cidade medieval, definida pela muralha Fernandina. Foi nesta zona onde as alterações introduzidas no século XVI foram mais significativas relativamente à estrutura urbana medieval precedente. É o documento que melhor ilustra as reformas urbanísticas de D. Diogo de Sousa, cujo plano teve um papel preponderante na definição das linhas mestres do crescimento urbano da cidade moderna.

Fora das muralhas, D. Diogo de Sousa estruturou um conjunto de campos que viriam a tornar-se as principais praças da cidade: o Campo da Vinha (Praça do Conde de Agrolongo), o Campo de Sant'Ana (Praça da República e Avenida Central) marcado pela Arcada, o Campo dos Remédios (Largo Carlos Amarante), o Campo das Carvalheiras, que inclui atualmente o Cruzeiro do Campo das Hortas, o Campo das Hortas e o Campo de S. Tiago (Largo de Santiago), dominado pelo antigo Colégio de S. Paulo.

Esta cidade pretendia abrir-se ao exterior, para além das suas portas medievais, formando uma estrutura urbana que Igrejas como S. Vicente e S. Victor iam enquadrando. As igrejas constituem-se, portanto, como pólos aglutinadores da renovação urbana. No entanto, a cidade continua a desenvolver-se em redor de praças que, de modo simbólico, preservam a designação de campos.

Cidade Moderna

Entre as intervenções de D. Diogo de Sousa, o Campo de Sant'Ana assume-se como a mais relevante, uma vez que representava um ponto de entrada na cidade. Este campo, de forma triangular, adjacente ao Castelo, constituía a grande antecâmara de acesso à cidade para quem vinha pela estrada de Chaves e era também o grande terreiro de Feira.

Além disto, e já em meados do século XVII, assistiu-se a uma perda da funcionalidade defensiva da muralha fernandina, o que determinou uma importante alteração urbanística. De facto, esta condição propiciou o aparecimento de construções na envolvente próxima da muralha, bem como a formação de espaços viários circundantes, que serão gradualmente ocupados e integrados na dinâmica da cidade. A morfologia urbana que daqui decorre, bem como das vias que ligavam a muralha à envolvente, assumem particular importância na história da cidade, uma vez que formalizam e consolidam definitivamente o plano radio-concêntrico que irá pautar o desenvolvimento de Braga até ao século XX.

A cidade moderna de Braga irá atingir o seu ponto áureo com a adoção dos modelos da cidade barroca que vão dominar o cenário urbano bracarense a partir do século XVIII, sob intervenção dos arquitetos bracarense André Soares (1720-1769) e Carlos Amarante (1748-1815), que surgem após um período de estagnação artística e arquitetónica.

Após um período conturbado de guerras e da paralisação do desenvolvimento urbano, a cidade voltou a crescer demograficamente. Todavia, urbanisticamente, a cidade continuava sem sofrer grandes transformações, para além das quais D. Diogo de Sousa concebera, já no século XVI.

Na década de 1980, a atual praça da República definiu-se como centro da cidade, após a criação de uma praça pavimentada a mosaico e, sobretudo, com a monumentalização do edifício da Arcada e a abertura do primeiro troço da Avenida da Liberdade.

A representação cartográfica elaborada no século XIX, da autoria de Belchior José Garcez e Miguel Baptista Maciel, representa com bastante clareza estas alterações morfológicas da estrutura urbana de Braga, introduzidas na Idade Moderna, com as transformações decorrentes da intervenção de D. Diogo de Sousa.

Com o iniciar do novo século, começou a despontar uma profunda transformação na imagem da cidade, que só iria avante com a alteração do regime político do país, que seu deu em 1910.

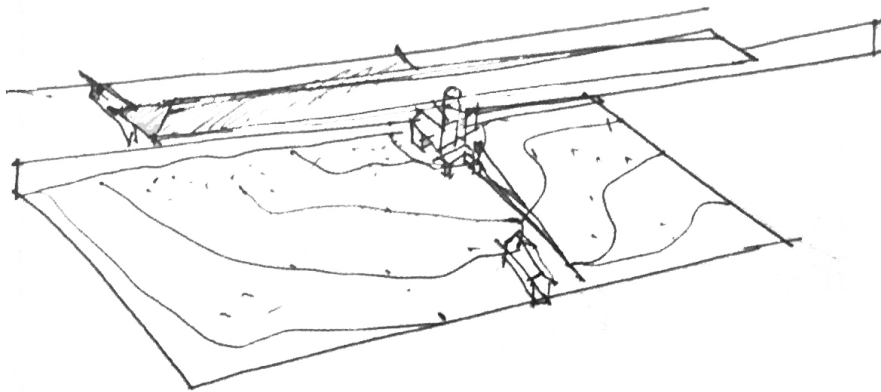
Entre 1913 e 1915, foi presidente da Câmara de Braga o Tenente Coronel Lopes Gonçalves que, possuindo um sentido de dinamismo fora do vulgar, elaborou, num espaço de apenas dois anos, uma série de melhorias e transformações na cidade, estando, entre as mais importantes, a destruição do Passeio Público e a criação da Avenida Central.

Entretanto, nos anos 30, efetuou-se um levantamento aerofotogramético da cidade, na escala 1:1000. Era necessário um novo plano de urbanização, proposto apenas em 1945 por um urbanista belga – De Groer – e nunca respeitado.

No final dos anos 60, a Avenida da Liberdade cresceu até á zona da Ponte, tornando-se assim a grande via de entrada e saída pelo sul, definindo simultaneamente duas grandes zonas: a leste a zona com equipamentos de ensino – Escola Técnica Carlos Amarante (1958) e Liceu D.Maria II (1964) – e a oeste a feição residencial. A rodovia seria a grande via aberta, avançando para os terrenos que faziam margem com o rio Este, ligando o centro da cidade com as estradas que desde Maximinos seguiam para o Porto e para Barcelos.

“Depois viriam urbanizações interruptas sem plano algum...”²⁸

28 OLIVEIRA, Eduardo Pires de, et. Al, *Braga – Evolução da estrutura Urbana*, Câmara Municipal de Braga, Braga, 1982, página 37.



2.1.5 Esquisso de estudo de Eduardo Souto de Moura para o projeto do Mercado Municipal.



2.1.6 Vista para o Mercado Municipal do Carandá, Braga.

A partir da década de 1980, a cidade apresentava indícios de uma expansão urbana, sendo que o seu crescimento avançou progressivamente para sul. O projeto para o novo Mercado Municipal de Braga, o Mercado do Carandá, surgiu com o intuito de desenvolver e apoiar esta zona em crescimento, que não beneficiava de nenhuma planificação.

O terreno para a implantação do Mercado Municipal do Carandá (1980-1984), pertencente a uma quinta, denominada Quinta das Gavieiras, ainda continha vestígios de construções – um edifício de habitação e alguns anexos agrícolas – quando foi adquirido pela Câmara Municipal de Braga. Com uma área total de 16067 m², o terreno encontrava-se numa zona que possuía características rurais, entre duas vias importantes de entrada na cidade, as atuais Avenida da Liberdade e a Avenida 31 de Janeiro. Estas vias, neste ponto da cidade, não beneficiavam de qualquer tipo de ligação transversal e o local era marcado por uma grande desorganização urbanística, pelo que não existiam grandes bases de matéria de projeto. Tendo em consideração a proposta urbanística realizada na década de 1980 para a cidade de Braga, o mercado desenhava-se como um troço do eixo sul, previsto pelo referido plano, e a abertura de uma ligação entre as duas avenidas acima referidas assume-se como principal premissa do projeto. O edifício foi, dessa forma, implantado como elemento de ligação transversal entre os dois arruamentos estruturantes referidos, atravessando uma colina e um percurso rural preexistente, proporcionando a origem de um desenho urbano que influi diretamente na malha da cidade em expansão.

*“Fundamentalmente podemos concluir que o mercado será uma rua, ou, se quisermos, duas ruas, onde alternadamente se comprarão os três produtos fundamentais: as hortícolas, as carnes e os peixes. Tais percursos prolongam e dão sentido a eixos existentes e projetados, daí a importância a ter no arranjo dos espaços exteriores, daí o não termos projetado um mercado para uma parte da cidade, mas sim uma parte da cidade que também é mercado.”*²⁹

Tendo em consideração a evolução da estrutura urbana de Braga, percebe-se que a cidade sempre foi tendencialmente concêntrica e o centro sempre consolidou em si os pontos principais da vida quotidiana a nível comercial, administrativo e social. Para além dos serviços de necessidade pública, também

29 Memória descritiva do Mercado, cedência do atelier de Eduardo Souto de Moura.

aí se concentravam os transportes - na sua grande maioria junto às Arcadas ou no Campo da Vinha - tornando o mercado da Praça do Comércio³⁰ um local acessível a quem chegava de freguesias vizinhas e arredores. A existência do Mercado Municipal da Praça do Comércio apresentou-se, por várias razões, como uma grande dificuldade para a prosperidade do Mercado do Carandá. Por um lado, a densidade populacional bracarense não era suficiente para que existisse um uso dinâmico em dois equipamentos do mesmo carácter; por outro, a população já possuía hábitos em relação à frequência do antigo Mercado – havia fidelidade vendedor/comprador, por vezes obtida por herança geracional, as pessoas conheciam os vendedores e os produtos, e esta confiança e lealdade para com os comerciantes, dificultou a receptividade de um novo local de comércio tradicional.

Para além dos fatores acima referidos, o local escolhido para a implantação do novo mercado também não favoreceu a sua utilização, uma vez que a sua acessibilidade era mais condicionada, sendo necessário utilizar um segundo transporte ou caminhar até ao Carandá. No trajeto de ida, este fator poderia não ser muito problemático, mas o percurso de regresso era dificultado pelo peso das compras. A localização do antigo mercado era mais cómoda para o abastecimento da população local. Mesmo aqueles que tinham a possibilidade de se deslocar de automóvel, encontravam condicionantes no estacionamento, pois a densificação da malha urbana fez perder lugares de estacionamento junto ao novo mercado.

O plano urbanístico previsto para controlar o crescimento de Braga propunha dois eixos interligados, compondo uma rede de acessos automóvel e pedonal. Uma vez que não foi executado, o Mercado e outros equipamentos nele planificados, sufocaram na malha densificada. Assim sendo, como não possuía ligação com outros pontos de interesse da cidade e com uma acessibilidade débil, o Mercado do Carandá perdeu adesão e caiu rapidamente em desuso, criando um ponto inanimado na cidade.

Dificultando ainda mais a situação, começaram a surgir, na mesma altura, uma série de estabelecimentos comerciais nas zonas periféricas da

30 O Mercado Municipal de Braga localizado na Praça do Comércio foi inaugurado a 29 de Maio de 1956 em substituição do antigo mercado existente na Praça do Município (1915) da autoria de Moura Coutinho. Atualmente, ainda se encontra em funcionamento, apesar do seu estado deteriorado.

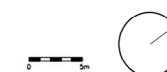
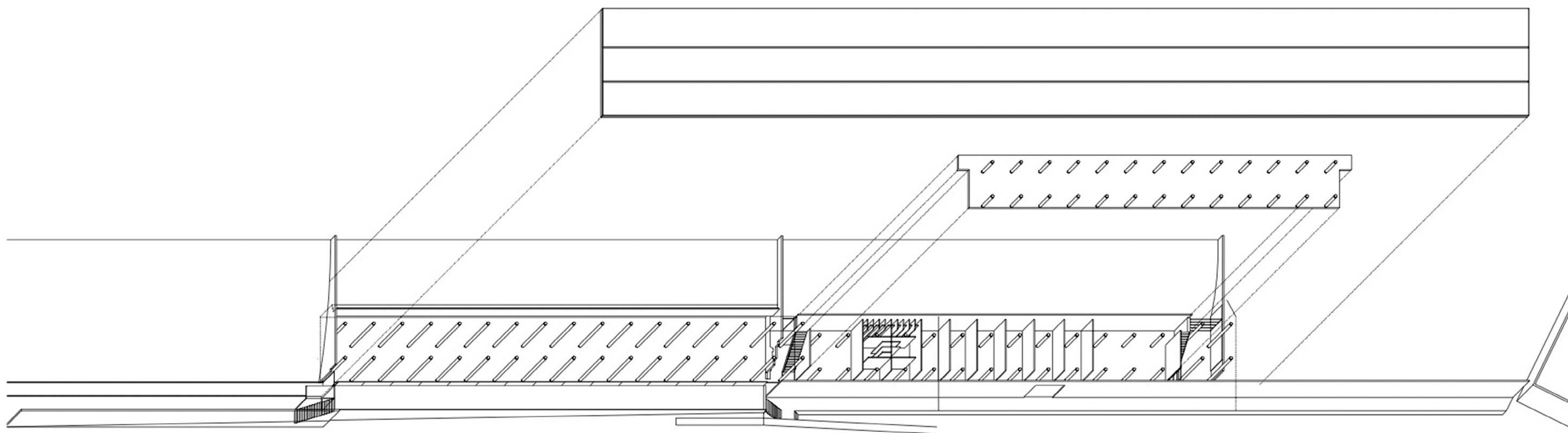
cidade que disponibilizavam não só os produtos que anteriormente apenas eram comercializados nos mercados tradicionais, como também outros que não se encontravam dentro da oferta destes. Estes novos espaços comerciais, acompanharam a expansão da cidade, implantando-se em locais estratégicos, que encurtavam a distância necessária a percorrer para realizar a compra de bens essenciais, tornando, assim, a deslocação até aos mercados tradicionais dispensável. Além disso, ofereciam maior facilidade de estacionamento e, consequentemente, maior conforto na sua utilização, o que anulou muitas das vantagens que o comércio tradicional pudesse possuir relativamente a estes. As grandes superfícies abafaram o comércio tradicional e o pequeno comércio.

A pouca adesão ao novo equipamento, condicionada por diversos fatores de cariz social e económico concederam ao Mercado do Carandá um período de funcionamento relativamente curto e conturbado. Apesar de se tratar de uma obra *“internacionalmente reconhecida (...) não teve uma boa aceitação pública.”*³¹

31 OLIVEIRA, Eduardo Pires de, *A Freguesia de S. Lázaro*, Junta de Freguesia de S.Lázaro, Braga, 1999, página 39.

2.2 Mercado Municipal de Braga 1980-1984

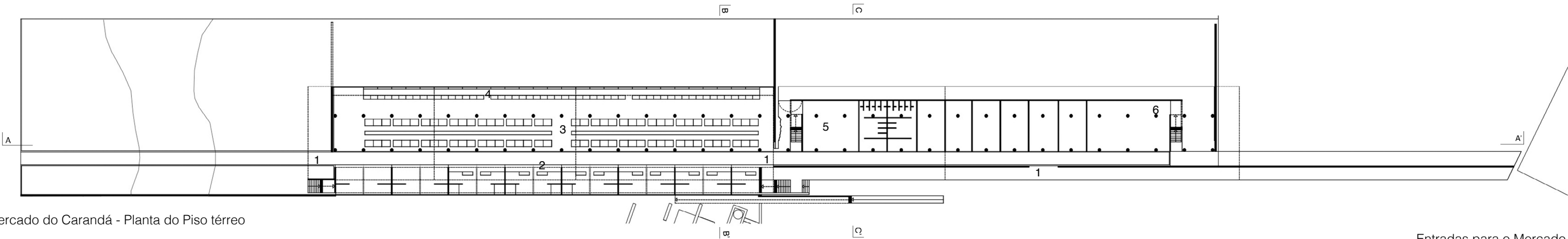
*“O sítio era aquele e só aquele. Uma quinta murada encravada na cidade.
No centro do terreno, uma colina. No topo uma casa.
Era o encontro de dois caminhos, eixos ortogonais do terreno que o
ligavam à cidade.
Se o encontro era ali, na casa, o mercado ficou lá.
Se o caminho era a direito, o mercado pousou lá.
Pousou de nível entre dois muros de suporte. Por fora o sítio mexeu
pouco.
Por dentro é, ao passar, escolher entre os pilares.”³²*



2.2.1 Axonometria do Mercado Municipal do Carandá, Braga.

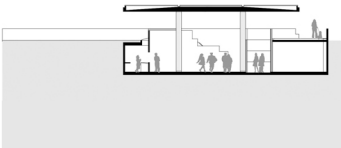


Mercado do Carandá - Corte Longitudinal AA'

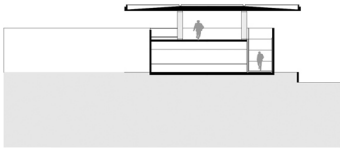


Mercado do Carandá - Planta do Piso térreo

- Entradas para o Mercado - 1
- Lojas (charcutaria, lacticínios) - 2
- Comércio diário (frutas, hortaliças) - 3
- Banca do peixe - 4
- Apoio e serviços (cafetaria, administração, armazém) - 5
- Apoio ao comércio (piso superior) - 6

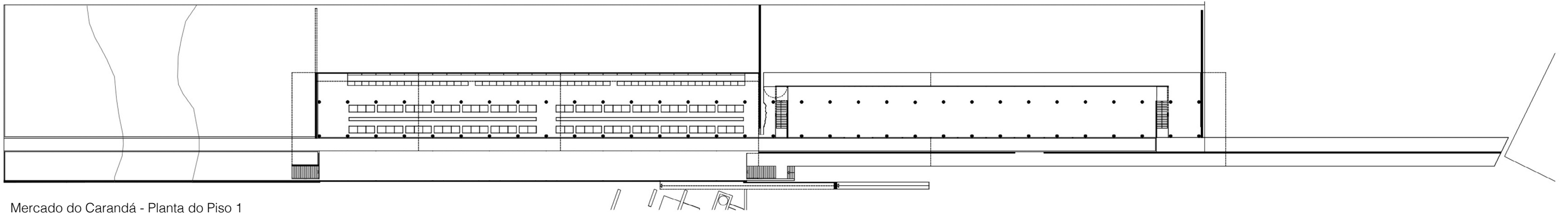


Mercado do Carandá - Corte transversal BB

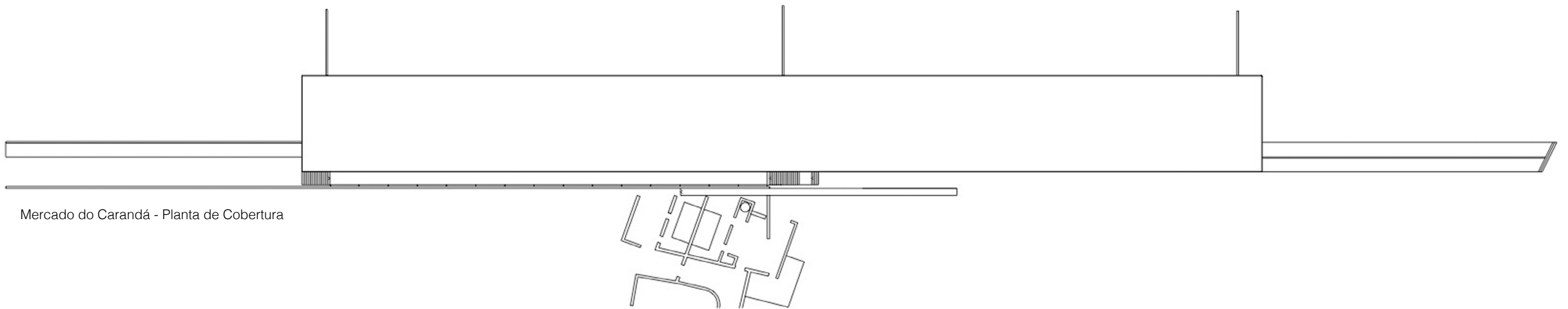


Mercado do Carandá - Corte transversal CC'

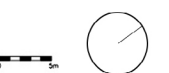




Mercado do Carandá - Planta do Piso 1



Mercado do Carandá - Planta de Cobertura



De forma a reforçar a ideia de percurso, latente no seu conceito de projeto, Eduardo Souto de Moura fundiu o modelo das *stoas gregas*, com uma ideia de *sala hipóstila*,³⁴ no desenho do Mercado de Braga. Pretendia exatamente promover a circulação tal como uma *promenade architecturale*,³⁵ desenvolvendo um percurso que permitia várias perspetivas sobre o mesmo edifício, ou seja, que possibilitava a permeabilidade dos espaços. A circulação linear definia, assim, a organização espacial, traçando uma rua coberta integrada num edifício de carácter marcadamente longitudinal. O edifício seccionava o território e surpreendia através do desenho rigoroso, de leitura fácil, e pela associação de materiais de distintas características, como, por exemplo, o bloco de granito e o betão rebocado e pintado de branco.

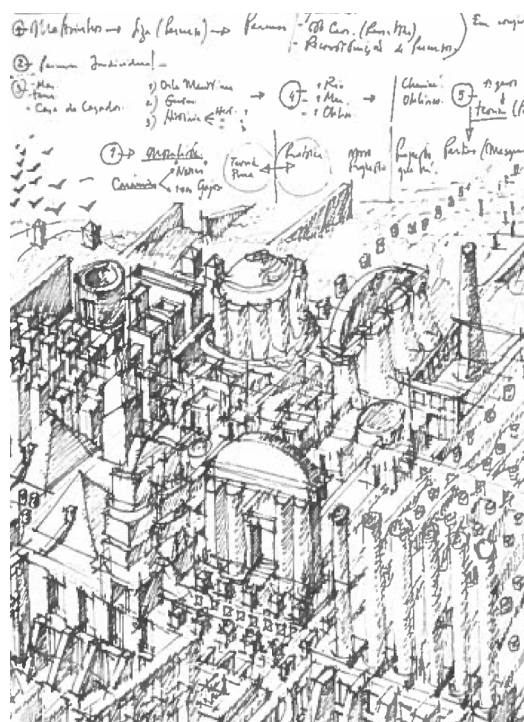
Eduardo Souto Moura desenvolveu o projeto recorrendo à utilização de dois extensos muros paralelos e de duas filas de pilares distanciadas 6 metros entre si, que integravam, cada uma, 32 pilares de secção circular, dispostos modularmente de 5 em 5 metros. A sucessão de pilares prolongava-se por 155 metros e suportava uma cobertura plana de 165 metros de comprimento por 16 de largura. O espaço definido por esta *colunata* permitia uma certa liberdade e flexibilidade na organização das áreas do mercado, que eram definidas pelos planos verticais, independentes da estrutura, evocando o conceito de planta livre. A inclusão de uma sucessão de pilares criava, também, uma modulação com um ritmo constante que conferia ordem à disposição interior. Se os muros tinham como propósito a conformação dos espaços de circulação, os pilares indicavam os momentos de paragem, conferindo sentido à disposição do interior do mercado e das paredes de meiação dos diversos compartimentos.

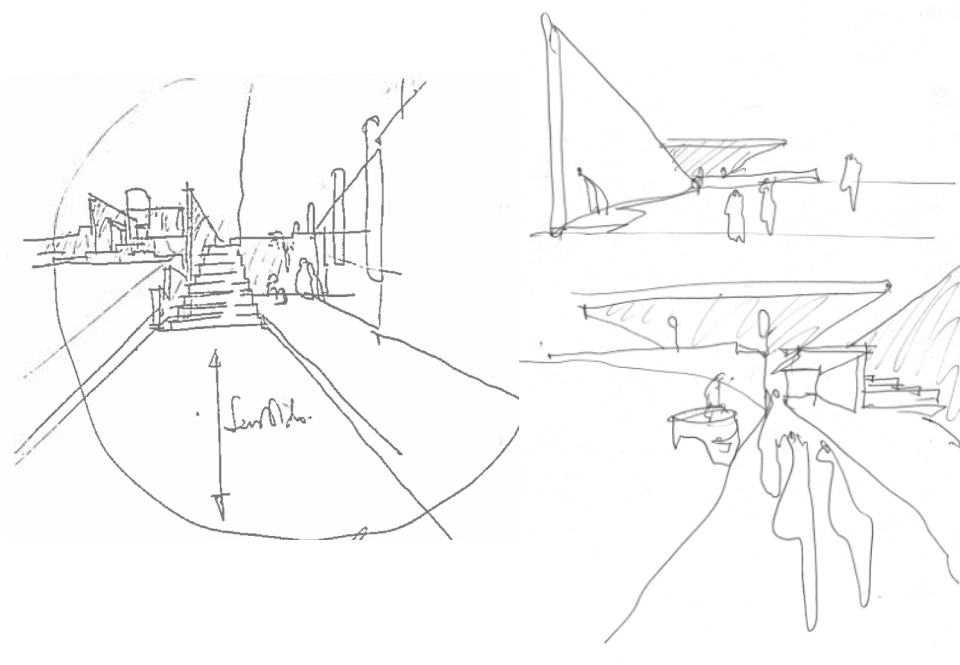
32 TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 43.

33 Termo utilizado para descrever o Mercado de Braga in ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 58.

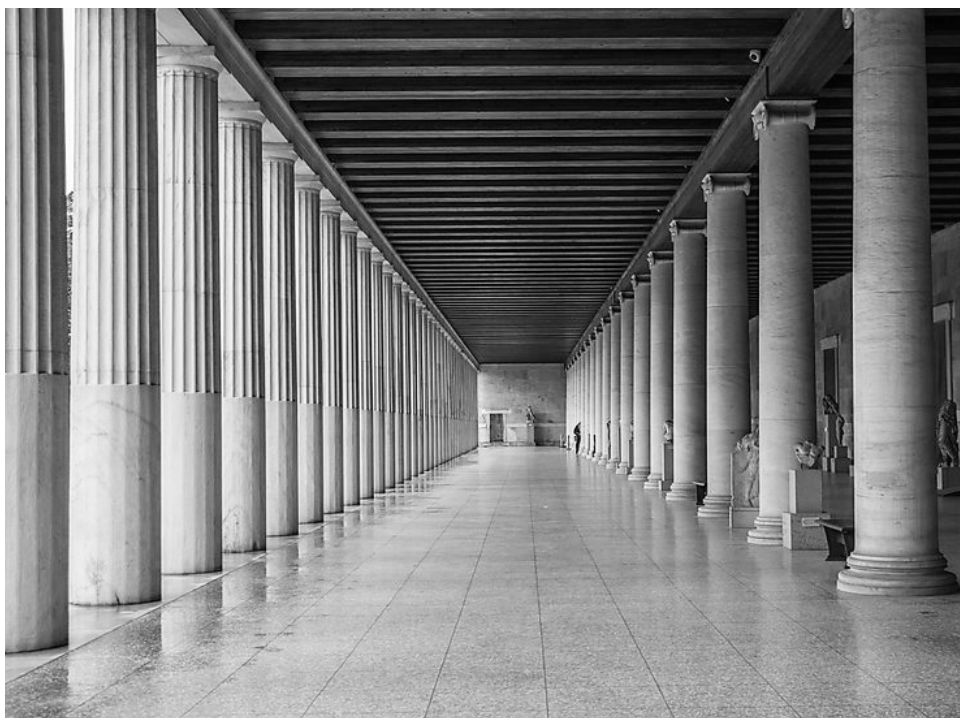
34 Tanto as *stoas* como a *sala hipóstila* eram edifícios públicos da Grécia Antiga. As *Stoas*, com uma extensão considerável e porticadas, albergavam diversas funções de carácter coletivo: eram utilizadas para passeio, para comércio, galerias de exposição ou ponto de encontro em torno de locais públicos. A *sala hipóstila* é uma sala coberta e fechada, cujo teto é sustentado por colunas.

35 Utilizada por Le Corbusier, a *Promenade Architecturale* é uma expressão chave na linguagem da Arquitetura Moderna, que ultrapassa o termo circulação, na medida em que se refere não apenas ao percurso, mas à experiência de efetuar esse percurso pelo edifício. “A boa arquitetura caminha-se, percorre-se (...)” CORBUSIER, Le, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitetura*, Livros Cotovia, Lisboa, 2003.

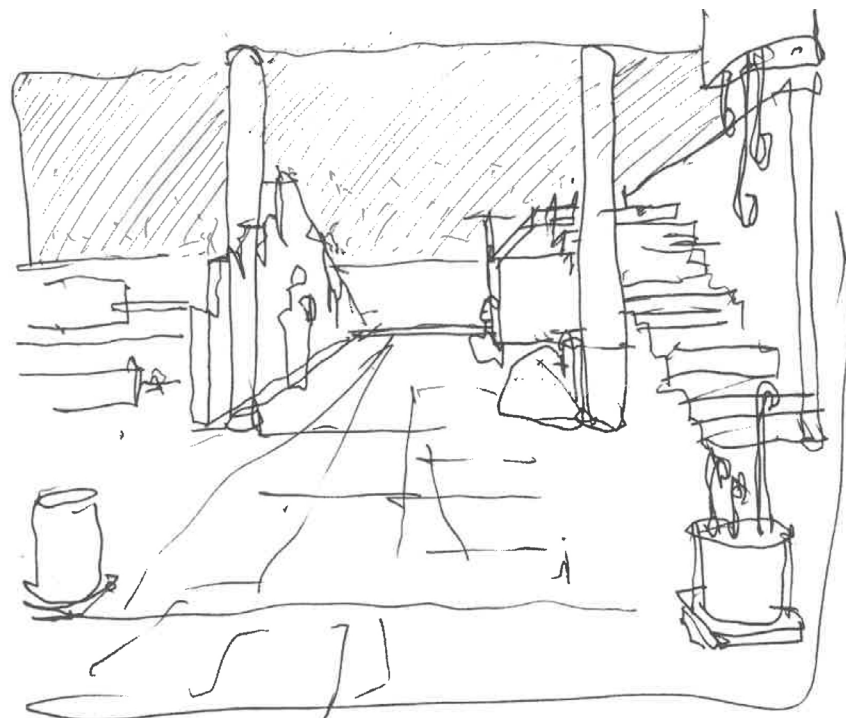




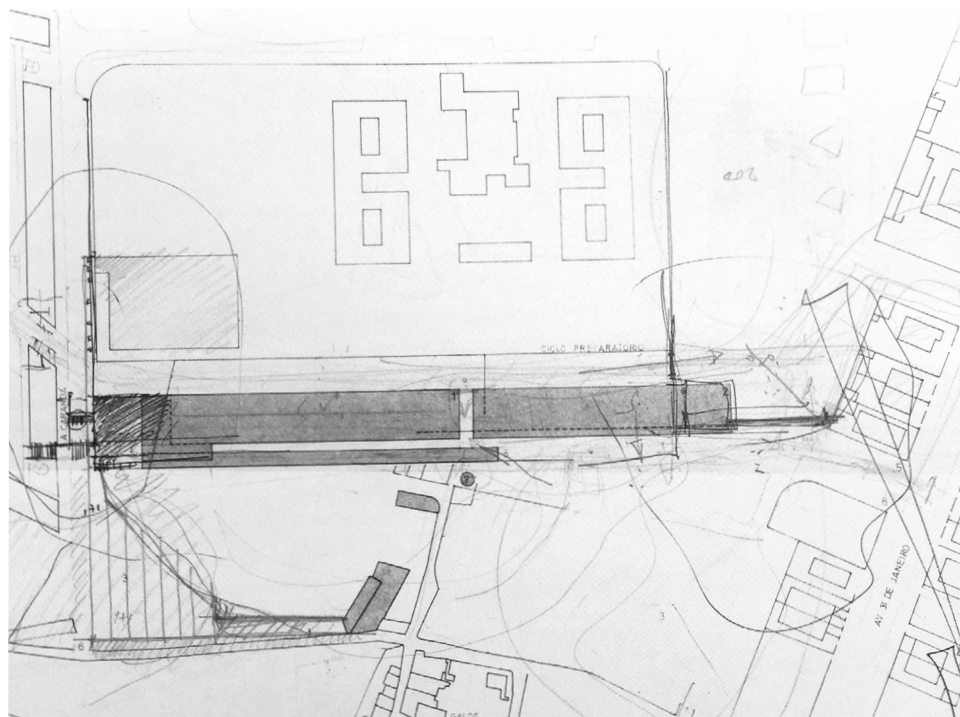
2.2.6 Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.



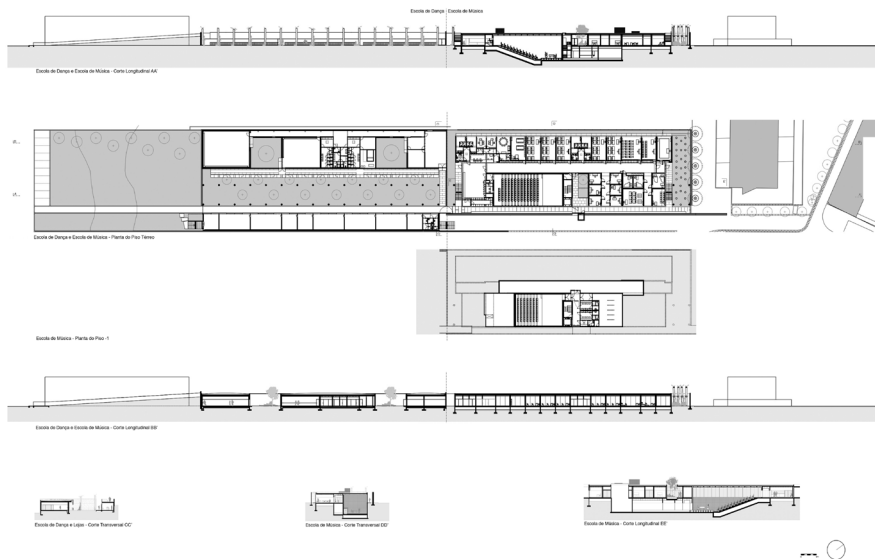
2.2.7 Stoa de Atalos



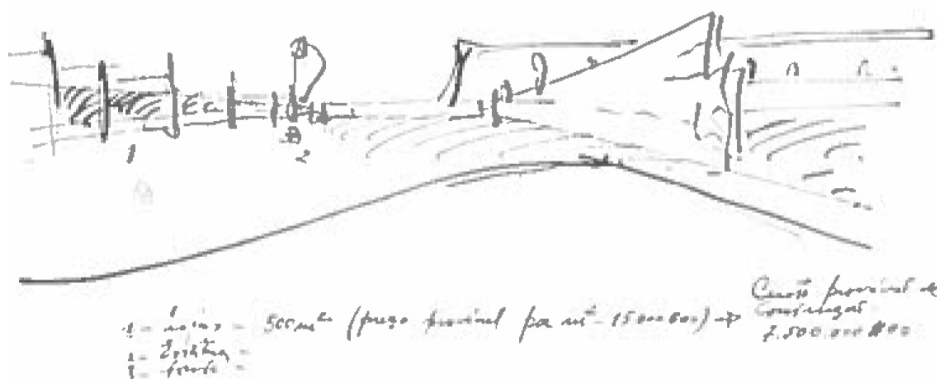
2.2.8 Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.



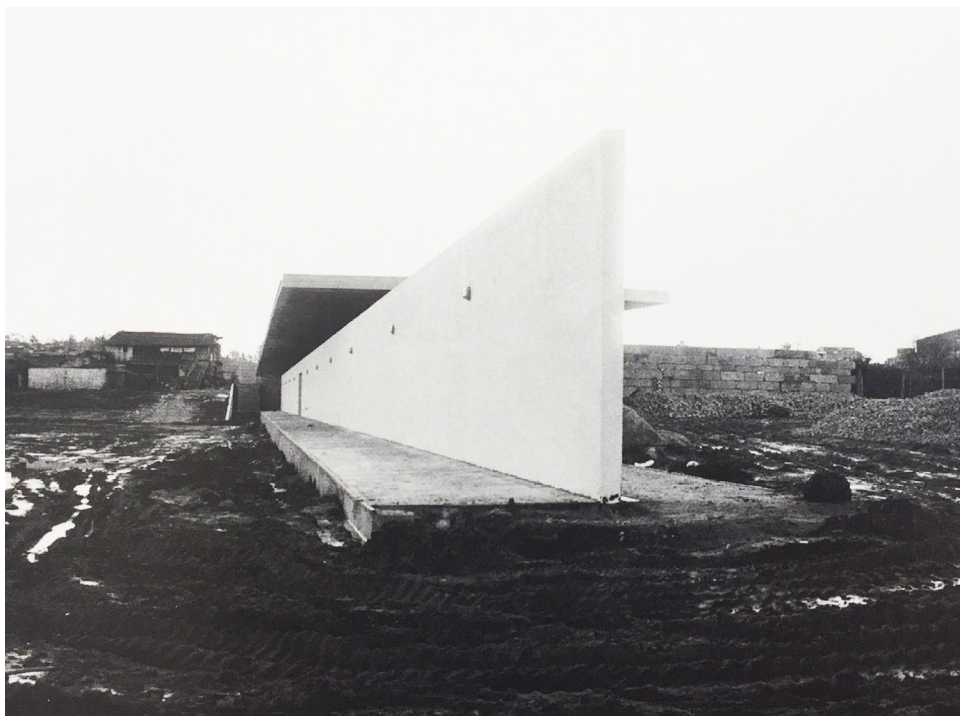
2.2.9 Estudo de implantação, Eduardo Souto de Moura.



2.2.10 Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.



2.2.11 Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.



2.2.12 Vista nordeste do Mercado Municipal do Carandá, em construção.



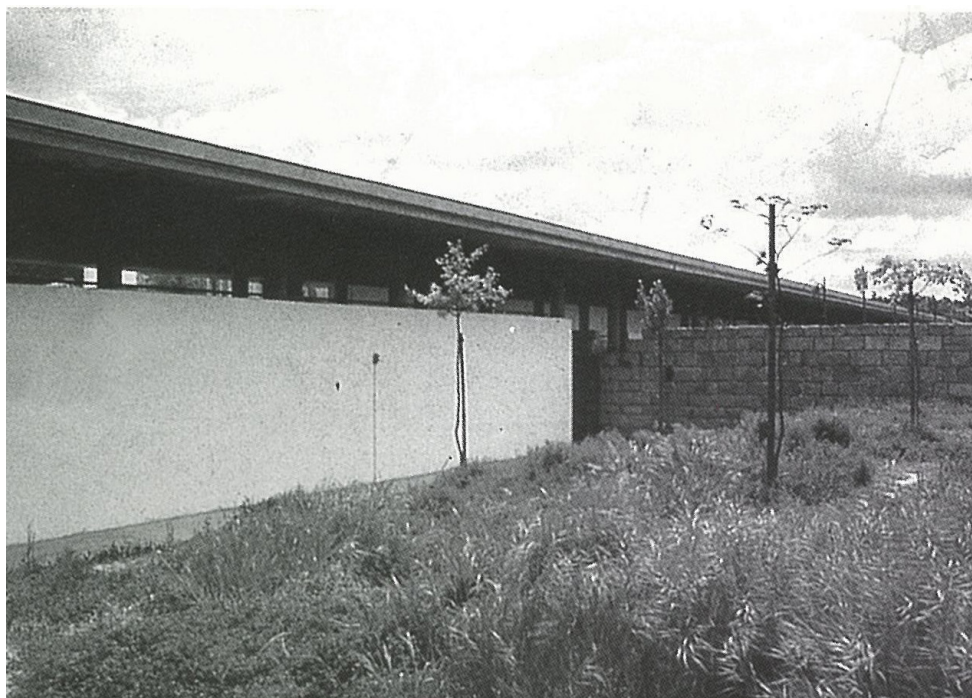
2.2.13 Entrada sudoeste para o Mercado Municipal do Carandá.

Na arquitetura de Eduardo Souto de Moura predomina a estrutura parietal composta por paredes maciças, sendo que a estrutura pontual surge ocasionalmente, por necessidades estruturais e funcionais. Porém, uma das exceções ocorreu no Mercado de Braga onde ambos os sistemas se encontravam representados, mas somente os apoios pontuais possuíam uma função estrutural. Os planos apenas definiam e orientavam os espaços, tal como acontece na Casa das Artes, no Porto. A coexistência de dois sistemas e conceitos contrastantes – *“as paredes de memória neoplástica e a colunata de estilo clássico”*³⁶ – é um tema constante, experimentado na obra de Eduardo Souto de Moura.

Os alçados nascente e poente eram rematados pelos dois extensos muros que percorriam o edifício, ultrapassando os limites que conformavam os seus espaços internos. A extensão destes planos era fundamental na intervenção, uma vez que desenhava o percurso pedonal, ao indicar espaço de movimento e reforçava a horizontalidade³⁷ subjacente ao volume, delimitando fisicamente o espaço do edifício. A completar a composição, encontravam-se três planos transversais, perpendiculares aos longitudinais, quebrando o percurso, pontualmente. Dois destes planos limitavam os topos do mercado, auxiliando o encerramento do espaço interior, enquanto o terceiro, dividia medianamente o edifício em dois setores – um destinado à venda ao público e outro às áreas de serviço e armazenamento. Além de acentuar a separação das duas áreas do edifício, assinalava também um momento de transição entre as diferentes cotas do volume, tanto do interior do mercado, visto que aqui que se encontrava um dos acessos verticais ao piso superior, como do percurso exterior, em *mezzanine* sobre o espaço de vendas. Este último muro, foi construído em granito, perpendicular ao marcado carácter longitudinal do complexo, de forma a identificar a obra com o passado e com a natureza do lugar, através de um artifício de ruína, uma vez que se encontrava fragmentado e inacabado num dos seus topos.

36 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Op.cit, página 58.

37 Na arquitetura de Eduardo Souto de Moura, são várias as obras que exibem uma acentuada horizontalidade, expressa através de grandes superfícies de cobertura plana e pela projeção de longos muros que definem as principais direções de acesso e as circulações. Estes aspetos remetem para duas das maiores figuras do século XX – Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe.



2.2.14 Encontro de planos - muro tradicional de granito e muro de betão.



2.2.15 Afastamento entre o plano da cobertura e os muros.

Eduardo Souto de Moura utilizou a ruína para enfatizar as memórias no local, chegando mesmo a criar essa memória para fundamentar a sua intervenção, uma vez que o muro não era um elemento que existisse anteriormente de forma concreta. Esta simulação de arruinamento do muro é realizada à semelhança do que fora feito no bairro de S. Victor, por Álvaro Siza Vieira - a separação entre as casas do conjunto habitacional - projeto que influenciou diretamente o do mercado. Para além deste aspeto, ambos os projetos partilham o respeito pelas preexistências, sendo que no bairro de S. Victor, as ruínas, caminhos e atravessamentos antigos foram preservados, seguindo uma lógica de diálogo e integração do existente com o novo e não de rutura. O muro de pedra indicava também a ruína existente na quinta, local onde nasceu o café do mercado. Transmitindo a ideia de que o próprio muro fizera, outrora, parte daquela ruína, servia, agora, para sustentar o que era novo, estabelecendo uma relação direta com o café.

O plano assume-se, deste modo, como mote de composição do Mercado de Braga, aliado a materialidades contrastantes - o muro tradicional em pedra e plano abstrato branco em betão rebocado – evidenciando princípios neoplásticos adaptados à realidade local e aos materiais disponíveis. Esta dualidade poderá reavivar a ideia de Fernando Távora de uma representação paradigmática da situação da arquitetura Portuguesa na sua época, caracterizada pelo apego da tradição e pela vontade de alcançar a modernidade, adiada pelo isolamento de décadas.

Cruciais para a organização e definição do espaço do mercado, os planos verticais, não demarcavam, todavia, uma distinção, interior/exterior rigorosa. O sistema de pilotis, permitia uma planta livre, não sendo, portanto, necessárias paredes portantes. Deste modo, os muros elevavam-se quatro metros, não intercetando a cobertura suportada a cinco metros de altura. Esta, em balanço nas extremidades, era apenas suportada pelos pilares, dando a sensação de que pairava sobre os muros, sem nunca lhes tocar. Observando o mercado do exterior, a uma certa distância, a dissociação entre os planos verticais e a cobertura era ainda mais acentuada, uma vez que os pilares em sombra ficavam ocultos. O conjunto de pilares e a cobertura eram simultaneamente estrutura e expressão arquitetónica.



2.2.16 Encerramento do espaço interior.



2.2.17 Piso superior. Zona nordeste.

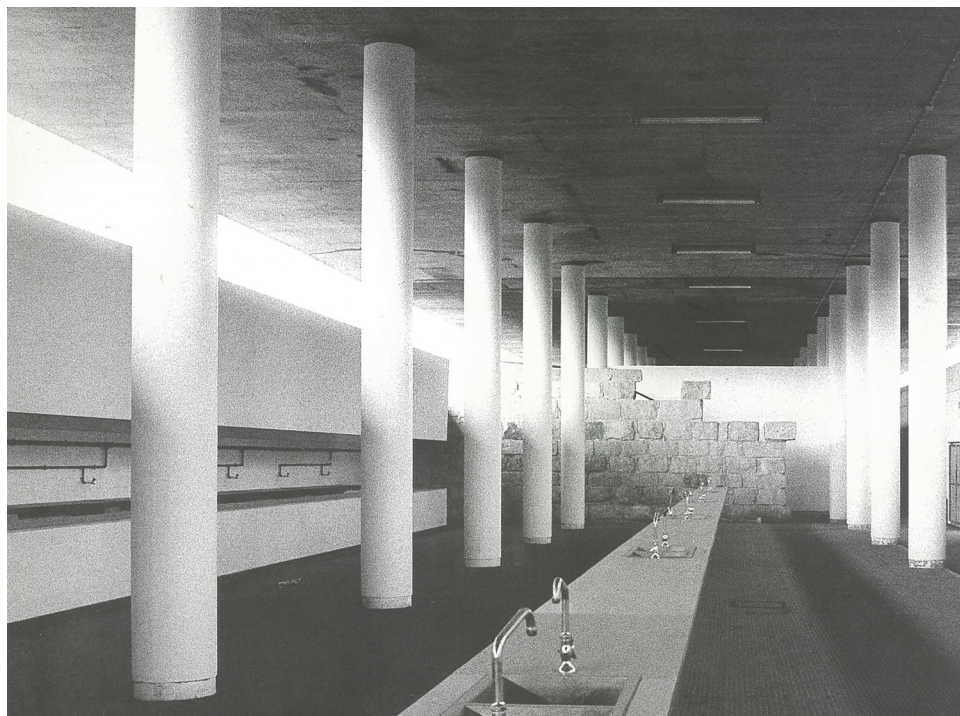
Já entre o espaço público e privado era perceptível uma clara distinção uma vez que o encerramento do espaço interior entre os planos era possível, através de portões, permanecendo apenas a galeria superior sempre aberta e acessível.

O acesso ao mercado era feito a partir de quatro entradas diferentes: pelos extremos do volume, no confronto dos muros longitudinais com os muros transversais que rematavam o edifício; por um vão no muro longitudinal nordeste, que dava acesso à área mais restrita; e, por último, por uma abertura em frente ao muro central fragmentado.

O Mercado Municipal de Braga erguia-se como uma estrutura longitudinal cuja circulação se flexibiliza em duas cotas. Um dos percursos ocorria à cota térrea e atravessava longitudinalmente a parte sul do edifício de um extremo ao outro, unindo a zona de acesso privado à zona de comércio, enquanto que o outro, a uma cota superior, se realizava pela cobertura do corpo de serviços, o que possibilitava um atravessamento paralelo, mais rápido, distanciado da atividade comercial.

Como referido, o mercado organizava-se em duas partes, concentrando-se a zona de comércio diário na metade sudoeste, com cerca de 1120 m². Estruturada num espaço com pé-direito duplo, a zona comercial dividia-se em três grandes categorias: legumes, cereais e flores ao centro, delimitados pelos pilares; peixaria a oeste, numa banca projetada com esse intuito; e mercearia, drogaria e talho a nascente. Na zona noroeste, existia uma estrutura independente da estrutura principal do edifício, composta por uma parede de contraventamento que suportava um plano horizontal constituído por uma série de claraboias que permitiam a iluminação natural direta e ritmavam o espaço, que abrigava em toda a sua extensão a banca do peixe e conformava o alçado interior.

Do outro lado, na zona Sudeste, existia uma estrutura igualmente independente do corpo principal destinada a padaria, ovos e lacticínios, mercearia, drogaria e talhos. Situava-se junto de um dos muros longitudinais e seguia a modulação e alinhamento dos pilares, integrando quinze módulos de cerca de 24m². Esta zona encontrava-se separada do restante espaço através de um alçado interior em vidro, que permitia, assim, que mantivesse a relação visual com o restante espaço de pé-direito duplo.



2.2.18 Piso inferior. Zona sudoeste.

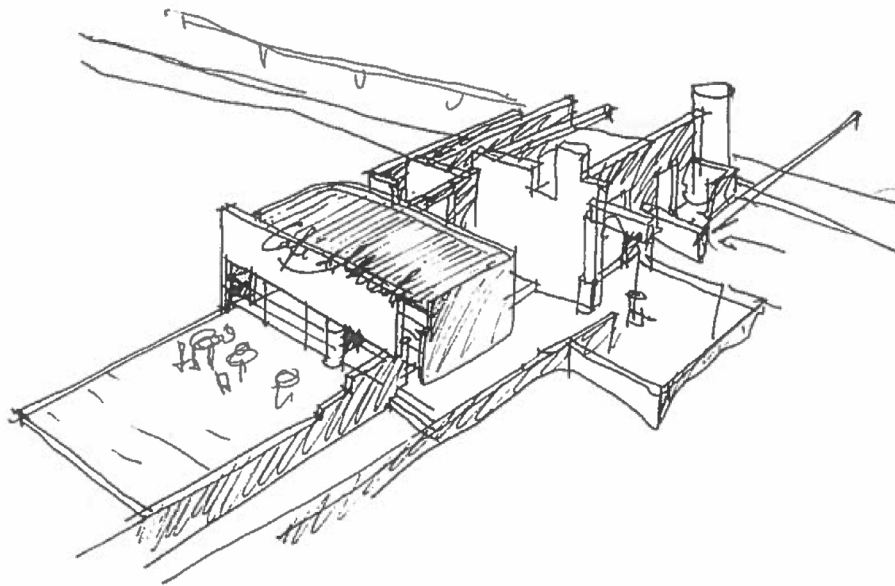


2.2.19 Espaço interior. Vista para as lojas.

Reservado ao comércio de fruta, cereais, hortaliças secas e legumes, encontrava-se, definida pelos apoios verticais, a nave central. Nesta zona, as bancas dispunham-se em duas fiadas alinhadas com a colunata, sendo que a quatro pilares que formavam um módulo de seis por cinco metros correspondiam seis bancas individuais. Uma extensa banca de lavatórios contínua servia e separava as duas fileiras de bancas, estando apenas interrompida num ponto médio para permitir a circulação.

Também estruturalmente independente do principal, surgia na metade nordeste do mercado um corpo linear fechado, que era composto por dois pisos: o superior como área suplementar de comércio e o inferior para zonas de apoio e serviço dos comerciantes. Este último era dividido por paredes portantes, em dez módulos - oito iguais, com 45m^2 e dois diferentes, com 90m^2 e 130m^2 - onde se acomodavam a cafetaria, os sanitários privados, a arrecadação, a administração, o veterinário, o armazém, as áreas para preparação de legumes e amanho de peixe, os depósitos de lixo e frigoríficos. Estes espaços, ocupavam um total de 1100m^2 , obedecendo a uma modulação definida pelos espaços entre as colunas.

Esta métrica confirma a existência de uma ordem latente ao longo do edifício, na qual a repetição dos mesmos elementos arquitetónicos reforça o carácter linear e clássico do Mercado, permitindo, ao mesmo tempo, certas variações que conferem permeabilidade ao espaço.



2.2.20 Esquisso do café do Mercado, Eduardo Souto Moura.



2.2.21 Café do Mercado.

Nesta mesma propriedade, foi também projetado um café, a partir das preexistências do lugar. Para além de preservar algumas das paredes da antiga casa que existia na quinta, como memória da preexistência anterior, Eduardo Souto de Moura serviu-se das pedras como material de construção do novo volume, manifestando, desta forma, que acredita nas ruínas porque *“são a verdade do edifício, porque o que é supérfluo caiu. E gosto de trabalhar com essa matéria consistente.”*³⁸

As ruínas, além de entendidas como matéria de projeto são também tidas como material físico operativo que, transportando consigo memórias e tempos anteriores, possibilitam uma nova vida ao edifício.

Com a forma de um cubo, numa colina sobre a cidade, surgiu o Café do Mercado, procurando uma atitude projetual operativa de aproveitamento das ruínas existentes e uma dinamização do espaço a partir de uma oferta comercial mais diversificada ao público. Comparativamente ao edifício do mercado, o Café possuía uma escala bastante mais reduzida, pelo que passaria despercebido. Eduardo Souto de Moura entendeu, então, que deveria destacar o plano branco que marcava a entrada, aumentando a sua visibilidade. *“Em relação ao Café, entendi que havia uma ligação muito forte, com a Geografia, com a colina, com o ribeiro que passava à frente, com a quinta; e que não devia fazer um “bonequinho” ali pousado. Tinha que ter uma certa dimensão. É fundamentalmente conseguir a escala pela fachada (...).”*³⁹ As duas fachadas em betão rebocado e pintado de branco que integravam os panos de vidro eram marcadamente neoplásticas e contemporâneas, enquanto que a parede curva em pedra remetia para a memória da quinta.

Este café, compreendia um pequeno espaço com área de cafetaria, cozinha e sanitários, articulando-se com os vestígios da quinta e o muro do mercado, tratados como ruína contemplativa. Associado ao Mercado de Braga, marcava a entrada central e relacionava-se com o muro de granito arruinado. A par de outros projetos, o Café do Mercado revela o valor que as preexistências têm na obra de Eduardo Souto de Moura e o respeito que o arquiteto mostra pela memória do lugar.

38 Eduardo Souto de Moura in MILHEIRO, Ana Vaz, AFONSO, João, NUNES (ed.), *Eduardo Souto de Moura: Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitetos, Lisboa, 2006, página 27.

39 TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Op.cit, página 28.



2.2.22 Fachada principal do Café do Mercado.



2.2.23 Edifício atual no local do Café do Mercado. Discoteca *Sardinha Biba*.



2.2.24 Café do Mercado.



2.2.25 Edifício atual no local do Café do Mercado.

Ruína

O diálogo entre elementos do passado e elementos contemporâneos permite a Eduardo Souto de Moura preservar o valor da antiguidade e, simultaneamente, afirmar o carácter da nova obra.

O Café do Mercado partilhou o mesmo destino que o Mercado Municipal, mas acabou por ser absorvido na malha da cidade, estando agora inserido numa discoteca e num grande pavilhão que ali se impõem. As suas ruínas ainda são perceptíveis, porém a grande dimensão do edifício anula a presença dos vestígios, passando quase despercebidos.

Considerando o percurso arquitetónico de Eduardo Souto de Moura, é manifestamente visível que, quanto ao seu entendimento da arquitetura, o seu primeiro projeto construído foi determinante para fomentar uma posição e que o tema da ruína, sendo um tema transversal na sua obra, é encarado com uma atitude particular. Desta forma, interessa compreender em que consiste o conceito de ruína e que relação estabelece com a ideia de anonimato.

Enquanto conceito, a ruína pode ser definida como os vestígios de um edifício degradado pelo tempo de tal maneira que passa a fazer parte integrante do lugar a que pertence.

Na obra de Eduardo Souto de Moura, a ruína pode assumir diferentes papéis, de acordo com a necessidade do projeto. Pode ser operativa, contemplativa ou inventada⁴⁰, mas é sempre entendida como memória da passagem do tempo e da transformação do natural no artificial.

A abordagem feita à ruína depende do estado em que esta se encontra, não descurando que a ruína compreende o imaginário coletivo, memória do lugar e as limitações referentes ao campo referencial do observador. Ao operarmos sobre a ruína, representação de uma construção ou espaço, edifício com função específica, e lhe conferimos outra função, transformamos um artefacto passado num novo artefacto que, por sua vez, contém o antigo/tempo. A ruína vai, portanto,

40 *"Há duas maneiras de ver a ruína: pode ser usada e, pode-se fazer uma História da Arquitetura com a História das Ruínas. O fim dos edifícios é serem boas ruínas, como dizia Perret. Uma coisa é aproveitar a ruína como estádio de contemplação, como aconteceu no Gerês; é a ruína com que fiquei fascinado, era a primeira obra e havia uma certa "inocência". Fascinado pela quase identificação da Arquitetura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitetura e passa a ser natureza. E mantive a ruína para manter essa pretensão de ser quase obra natural, obra anónima. Em relação ao Café, é a ruína operacional; é como o Coliseu de Roma que fornece pedras para quase toda a Roma Barroca. No café, a obra não tem nada a ver com a ruína, mas tem a ver com o material disponível que dá para fazer uma obra com a qual me identifico hoje."* Eduardo Souto de Moura in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Op.cit, página 28.

conter sempre a memória de outro “momento”. No entanto, cabe ao arquiteto dar continuidade ou romper com esse momento. Nunca irá, porém, apagá-lo, a não ser com a total destruição da ruína. De qualquer forma, a destruição ou anulação física da ruína apenas retira a possibilidade de alcançar a sua inteligibilidade.

A antítese que existia tradicionalmente entre jardim e arquitetura de um lado, e paisagem natural do outro, ou seja, entre natureza desenhada e natureza selvagem, é primeiramente abandonada, em Inglaterra, na segunda metade do século XVIII e define-se como a poética do *Pitresco*.⁴¹

Nesta época, nasce um novo conceito, que junta numa única visão estética, a natureza, a poesia, a pintura, o jardim e a arquitetura, denominado - *Art of Landscape* (Arte da Paisagem). Trata-se de uma nova relação entre arquitetura e natureza, entendidas em harmonia e não em oposição. A arquitetura passa a fazer parte integrante da paisagem, capaz de evocar associações literárias e históricas.

Como resultado, surge um interesse pelas ruínas, com base em dois motivos principais: a ruína como testemunho da passagem do tempo e da historicidade da paisagem e a ruína como estádio intermédio entre a arquitetura e a natureza.

A natureza e a arquitetura encontram assim, na ruína, um meio-termo entre ambas, um ‘*fragmento*’, legado da intervenção humana. *Fragmento*, título que Aldo Rossi dá a um dos seus textos, é definido pelo arquiteto como sendo uma pequena peça destacada, por fratura, de um corpo qualquer. Esse fragmento não é sinónimo de algo partido, em pedaços, ou destruído, mas antes, uma parte liberta que transmite esperança e que fica associada à possibilidade de novas formas e ideias.⁴² Com esta última possibilidade em mente, a ruína passa a ser um interveniente direto no projeto, com capacidade para o informar, deixando de ser compreendida apenas como um objeto. É desta forma que Eduardo Souto de Moura sustenta as suas propostas, método visível logo na sua intervenção sobre a ruína no Gerês, onde tornou a ruína operativa e dialogante não só com a paisagem, mas também com a própria obra.

A capacidade de manter o equilíbrio preexistente entre o artefacto

41 A poética do *Pitresco* concretiza-se sobretudo no Jardim Paisagístico ou Jardim à Inglesa, no “gótico pitresco” e na arquitetura do *cottage* (ou casa de campo).

42 ROSSI, Aldo, *Aldo Rossi: Architetture: 1959-1987*, Alberto Ferlenga, ed., Electa, Milano, 1987.

arruinado e a natureza que o envolve permite que a arquitetura de Eduardo Souto de Moura se torne anónima. Ao ter presente a efemeridade da obra, é possível projetar um “bom” edifício que dê origem também a uma “boa” ruína. A ruína de um edifício tende a reduzir-se aos elementos estruturais, ao que suporta o edifício, e é por essa razão que Eduardo Souto de Moura insiste tanto no desenho da estrutura - não só para que dê origem a uma boa construção, mas que funcione também como linguagem do edifício - visto que, depois de arruinado é o que sobrar do mesmo.

Anonimato

Nos primeiros projetos de Eduardo Souto de Moura são visíveis praticamente todos os elementos e antagonismos que distinguem a sua obra.

Eduardo Souto de Moura insiste, por diversas vezes, na ambição de uma arquitetura anónima, desprovida de uma mensagem óbvia e direta. Uma arquitetura que parece dar tudo a entender sem precisar de “falar”. Não tem autor ou intencionalidade, mas é, nas palavras do arquiteto, *“capaz de criar atmosferas belíssimas.”* *“Na arquitetura anónima, nas aldeias, nas montanhas, as pessoas constroem coisas e só mais tarde intervêm nessas coisas: abrem uma porta para entrar, uma janela para ter luz, um teto para cobrir(...) ações que não contêm nenhuma mensagem para a humanidade.(...) É uma questão de disciplina: eu quero aprender a arquitetura anónima porque nela as relações entre tipografia, tipologia e morfologia são muito lógicas. Isto também acontece na arquitetura industrial. O arquiteto, sem falsa modéstia, deve limitar-se a criar algo sem pretender que seja arte; o que me interessa na arquitetura é isto.”*⁴³

Para alcançar este anonimato, Eduardo Souto de Moura, constrói, uma identidade múltipla: utiliza a abstração dos planos neoplásticos, mas transforma-os, por vezes, em muros pesados de granito; confere-lhes extensão e infinidade visual, ou atribui-lhes o carácter de fragmentos... Esta identidade múltipla⁴⁴ ou heteronímia é um instrumento utilizado para ultrapassar o princípio de autor, superando as dificuldades da linguagem individual e experimentando as regras da consistência material da arquitetura. *“Penso que a maior aspiração de um arquiteto é ser anónimo; ser anónimo não é ser falsamente modesto, mas sim conseguir construir, num determinado tempo, um espaço que possua a*

43 Eduardo Souto de Moura entrevistado por Monica Daniele in *Souto de Moura 1980-2012*, AV Monografias, nº151 (2011), página 6.

44 Expressão utilizada in ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Op.cit, página 19.

sabedoria acumulada durante milhares de anos; quando a natureza e o artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estado supremo de arte ou o silêncio das coisas. A mesma palavra natureza pode ter outras conotações; mas contudo, trata-se do silêncio das formas perenes. Como se consegue este anonimato? Não tem a ver com a imitação, ou seja, não se parte da atitude de querer criar de modo análogo à natureza. (...) Por isso é válido o discurso de que para fazer arquitetura é necessário muitas vezes superar a natureza; (...) Este modo de proceder pode ser correto; é a adequação ou inadequação em contraste com essa convergência de duas energias diferentes, que se podem contrapor ou não. Um arquiteto pode ser ou conciliatório ou não; a natureza deve imitar a arquitetura, e a arquitetura deve imitar a arte de um ponto de vista global. Algo que supõe a rutura com o homem clássico (...)."⁴⁵

Para Eduardo Souto de Moura, a construção tem uma forte componente figurativa. Isto porque o arquiteto tem o hábito de combinar no mesmo edifício diversos sistemas de linguagem, cuja confrontação se faz acompanhar também de um confronto de sistemas construtivos. Muitas vezes, o tema arquitetónico surge da presença de sistemas construtivos diferentes que têm, em certas alturas, de se conjugar e harmonizar.

No entanto, quando o projeto incide sobre uma preexistência e Eduardo Souto de Moura se encontra liberto de criar formas de raiz, ou seja, quando não tem de desenhar, mas sim redesenhar, o confronto entre sistemas construtivos torna-se mais significativo, perdendo o carácter de artifício que um edifício complexo, por escolha e não por necessidade, poderia gerar.

O fascínio de Eduardo Souto de Moura pela ruína não tem a ver com uma conceção romântica de alusão ao passado, mas sim com um entendimento rossiano de que a forma construída já consumida pelo tempo e liberta dos seus significados originais, sobrevive como matéria projetável,⁴⁶ matéria esta que contém uma regra ou sentido construtivo com os quais se poderá trabalhar.

45 Eduardo Souto de Moura entrevistado por Xavier Guell in RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*, Edições Afrontamento, Porto, outubro de 2013, página 348.

46 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Op.cit, página 29.

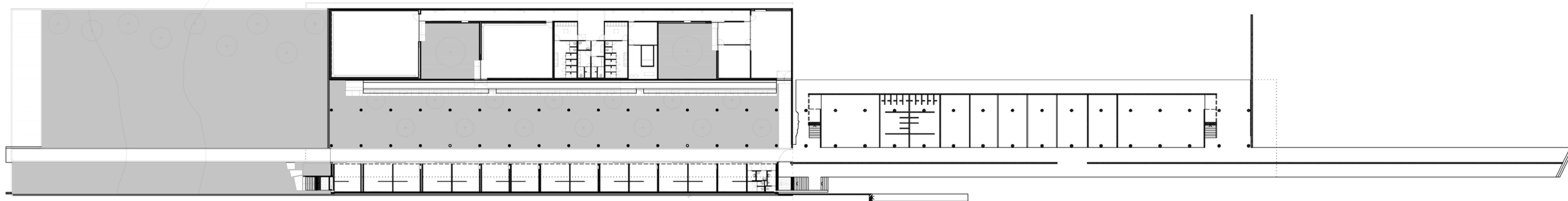
A par das suas figuras de referência - Fernando Távora, Siza Vieira, Aldo Rossi e Mies van der Rohe – Eduardo Souto de Moura valoriza a história, bem como a relação de continuidade com o passado e compreende que a tradição serve de suporte para a construção de um presente contemporâneo. O entendimento que adquire do passado e da memória confere-lhe um respeito pelo lugar e pelas preexistências. O que já existe contém em si regras e relações, pelo que o projeto deverá considerar estes dados inerentes ao lugar. As preexistências são analisadas para que sejam entendidas como matéria de projeto, contribuindo como fatores colaborantes e não provocando restrições ou imposições. Podem ser um edifício, os seus vestígios ou ruínas, as características naturais do terreno, a história associada ao local de intervenção e às memórias deste.⁴⁷

Eduardo Souto de Moura desconstruiu a sua obra original e deixou parte dela com o intuito de evocar sentimentos e de apelar à memória do lugar. A ruína é, de certa forma, inventada e utilizada neste projeto seguinte como componente cénica, não decorrente da passagem do tempo e do abandono, mas sim de uma manipulação desconstrutivista.

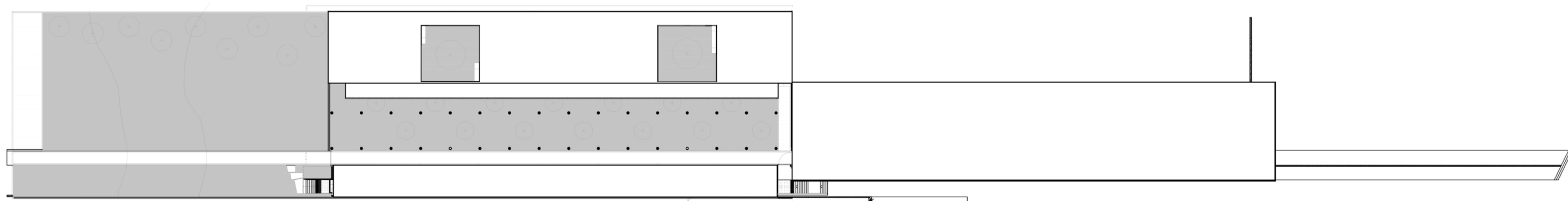
47 *“O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente, mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”* SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 1998, página 35.

2.3 Mercado Cultural do Carandá 1997-2010

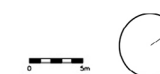
“Quando há vinte anos projetei o mercado, a ideia era fazer uma rua coberta, um fragmento de cidade capaz de propor uma malha urbana. Essa malha aconteceu, aconteceu demais, e o mercado abafou entre escolas, discotecas e uma desenfreada especulação imobiliária. Ao longo deste tempo, nas várias visitas que fiz à ruína, constatei que o mercado era usado como ponte, como rua, atravessamento necessário entre dois eixos da cidade. Neste projeto proponho retirar a cobertura, desenhar um jardim, uma rua e construir o programa cultural no pouco espaço coberto que ficou. Hoje morreu Aldo Rossi. Não posso deixar de referir o seu texto sobre a Arquitetura da Cidade (Padova 1966), na base deste projeto: à alteração da utilização e da escala do palácio Diocleziano em Spalato”⁴⁸

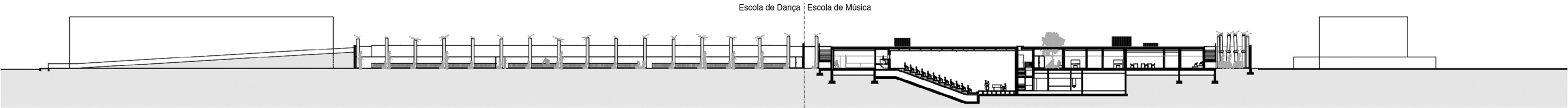


Escola de Dança e Mercado - Planta do piso térreo

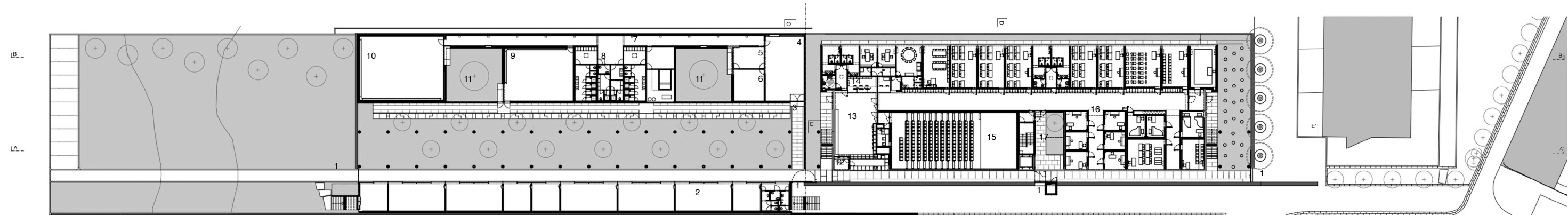


Escola de Dança e Mercado - Planta de Cobertura

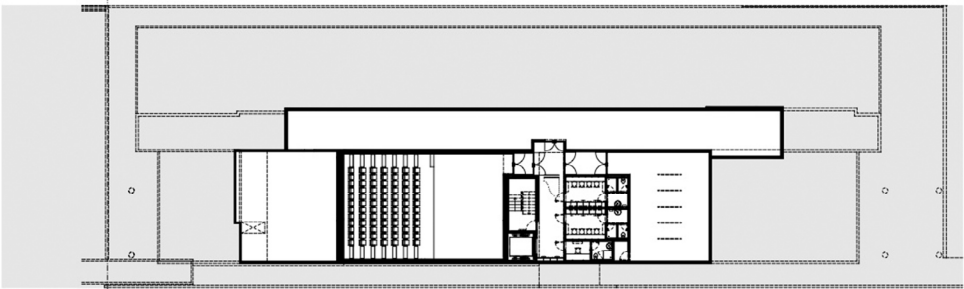




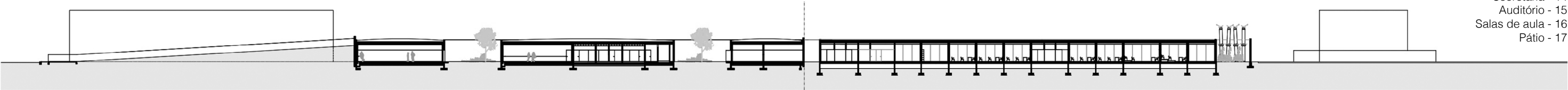
Escola de Dança e Escola de Música - Corte Longitudinal AA'



Escola de Dança e Escola de Música - Planta do piso térreo



Escola de Música - Planta do Piso -1



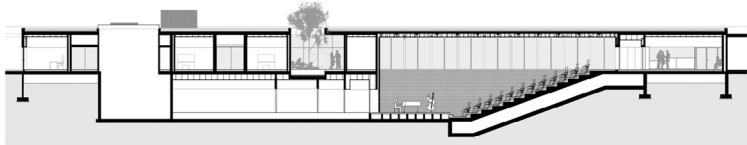
Escola de Dança e Escola de Música - Corte Longitudinal BB'



Escola de Dança e Lojas - Corte Transversal CC'



Escola de Música - Corte Transversal DD'



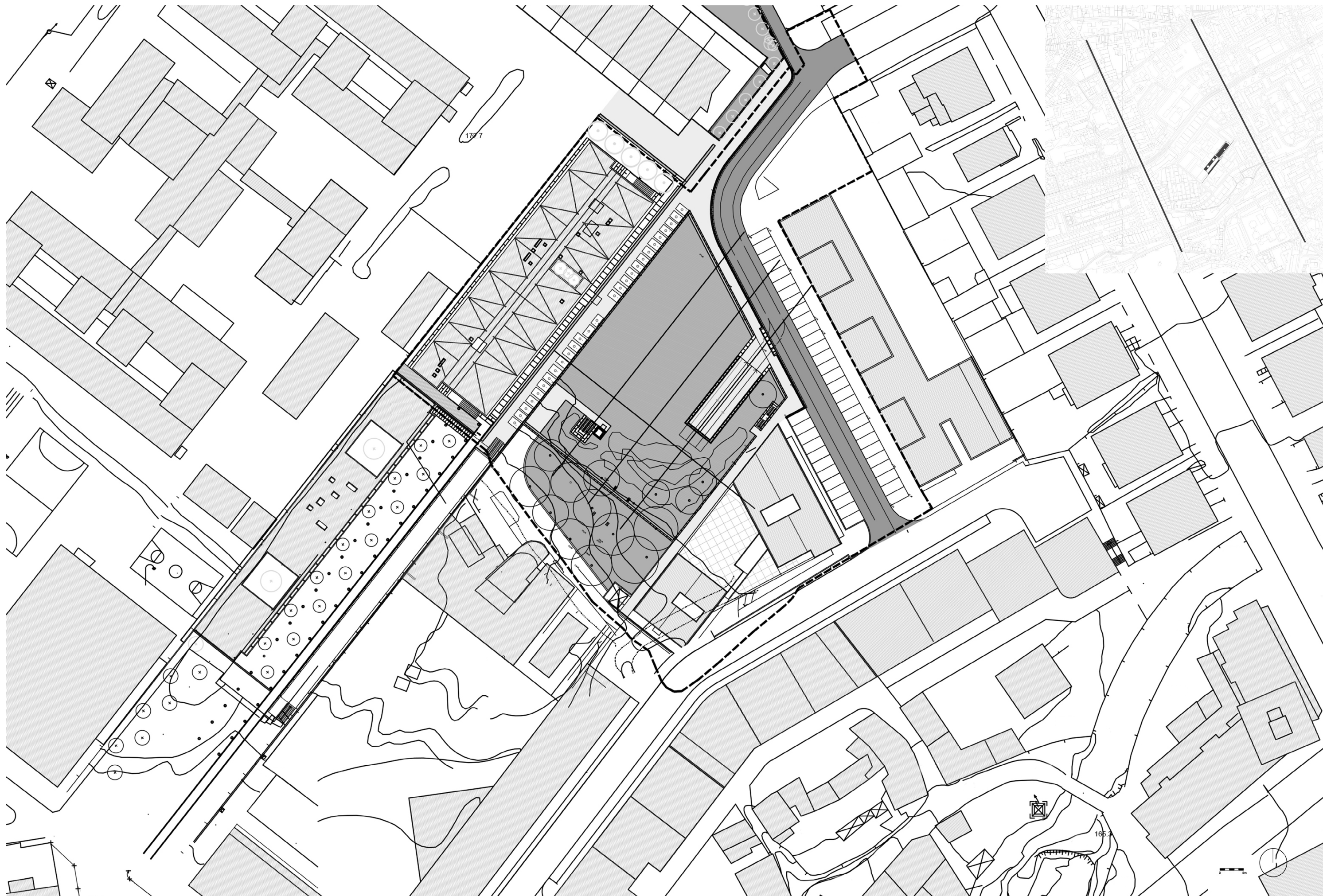
Escola de Música - Corte Transversal EE'

Entradas para o Mercado - 1
Lojas - 2

Escola de Dança:
Entrada - 3
Foyer - 4
Secretaria - 5
Sala dos professores - 6
Corredor - 7
Balneários - 8
Estúdio (1) - 9
Estúdio (2) - 10
Pátio - 11

Escola de Música:
Entrada - 12
Foyer - 13
Secretaria - 14
Auditório - 15
Salas de aula - 16
Pátio - 17





2.3.3 Desenhos de projeto da reconversão do Mercado Municipal em Mercado Cultural do Carandá, Implantação - Escola de Dança e Escola de Música.

O edifício do Mercado tinha como características principais a clareza e a força enquanto elemento urbano demarcador, articulando um modelo clássico e um mecanismo compositivo moderno. O modelo de stoa grega possibilitava a conjugação do carácter de percurso, da atividade comercial e das questões de salubridade requeridas legalmente, todavia, do ponto de vista funcional, o Mercado de Braga não prosperou, pois, essa mesma arquitetura era deficitária relativamente a questões de conforto. Segundo Eduardo Souto de Moura, alguns utilizadores do espaço chegaram mesmo a comentar que o local era “*desagradável e frio*,”⁴⁹ e, para além disso, os lojistas que ali trabalhavam queixavam-se de rendas muito elevadas.

A certa altura, a função para a qual foi desenhado originalmente revelou-se incapaz de exercer atratividade suficiente sobre o setor comercial da cidade. A sua construção impulsionou o desenvolvimento urbanístico da área envolvente, atraindo atenções imobiliárias e comerciais especuladoras e descontextualizadas, que acabaram por reprimir o espaço comercial, tornando-o desatualizado e remetendo-o rapidamente para a condição de ruína.

Apesar do estado deteriorado, o Mercado não perdeu a sua projeção a nível internacional. O reconhecimento conquistado, enquanto obra de referência arquitetónica, levou a Câmara Municipal a repensar a possibilidade de demolição, solução defendida inicialmente pelo próprio autor quando confrontado com o estado de crescente decadência em que o edifício se encontrava. “(...) *as pessoas e as coisas têm um tempo de vida. Penso que ele [o mercado] cumpriu a sua missão, apesar de ter uma carga afetiva em relação aquele objeto, prefiro que ele desapareça do que morra lentamente por arteriosclerose. Cumpriu a sua missão e presentemente não é usado; que fique na memória das pessoas.*”⁵⁰

Todavia, a população apropriou-se do espaço degradado, consolidando a sua ligação com a cidade, com o lugar e o seu papel de memória coletiva de uma sociedade.

48 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovani (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Op.cit, página 76.

49 FIGUEIRA, Jorge, *A ruína da própria obra como projecto*, Jornal Público online, 23 de fevereiro de 2002.

50 Eduardo Souto de Moura in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, OP. cit., página 28.



2.3.4 Mercado Municipal do Carandá antes da reconversão.

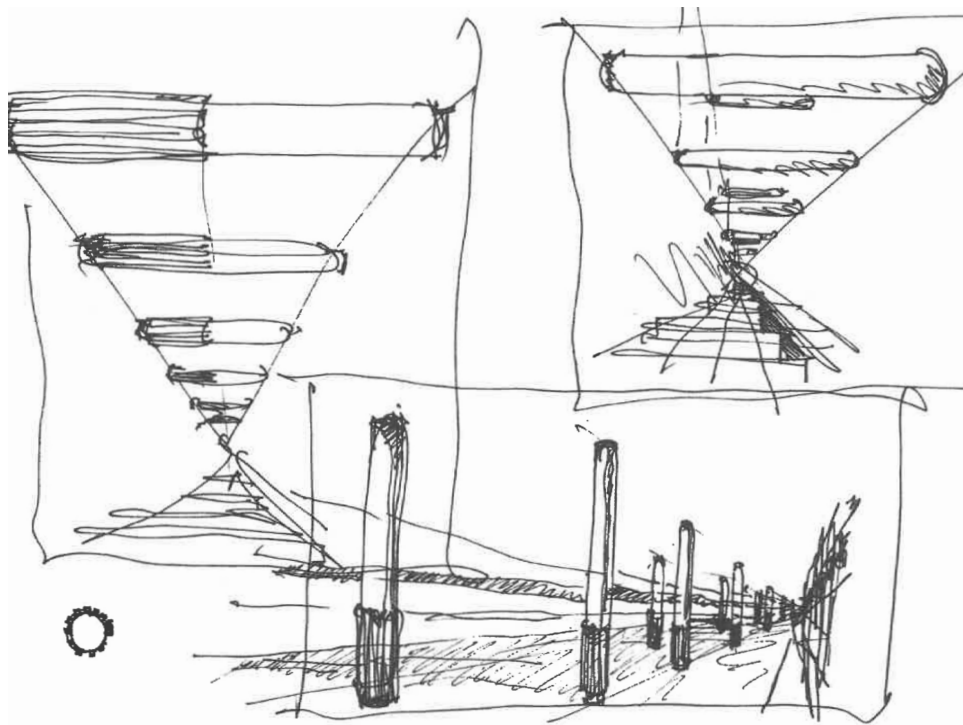


2.3.5 Obras de demolição.

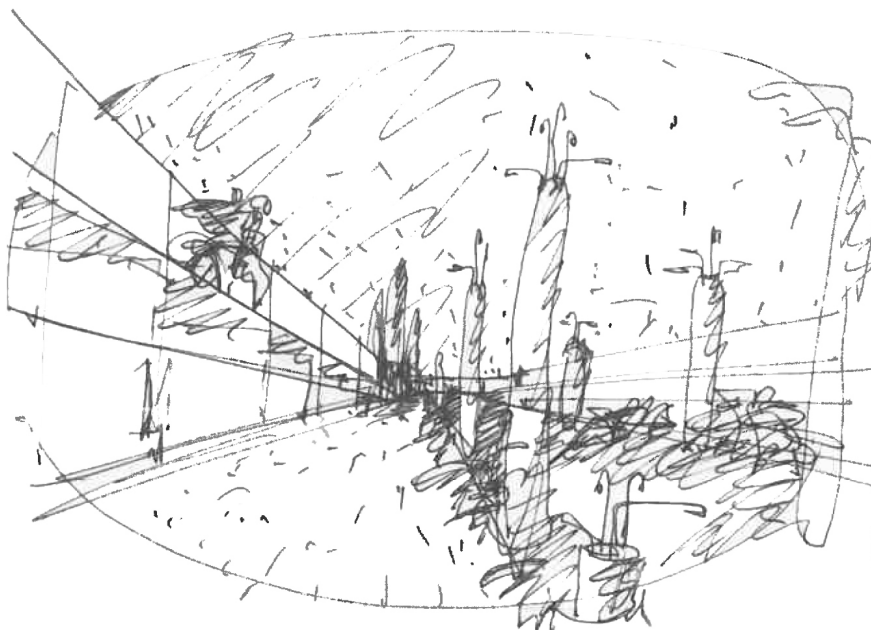
Reaproveitado e revalorizado pela própria população, inconscientemente, verificou-se que o espaço do mercado funcionava de facto como “ponte” entre duas áreas da cidade, ou seja, que a sua função de conector prevalecia. Função esta que constata a memória de um tempo e o contributo de uma população. É nesta perspetiva que Eduardo Souto de Moura aceita conceber a reconversão do Mercado de Braga: da mesma forma que, no primeiro projeto, (1980-1984), a memória da quinta influenciou diretamente a opção projetada, também na intervenção seguinte (1997-2001), a preexistência servirá como matéria disponível física e processualmente. Contudo, esta preexistência terá uma particularidade interessante – é uma obra sua. Este facto não impede, de forma alguma, que o arquiteto analise e recolha os aspetos fundamentais da preexistência, que a seu ver contribuirão para a criação de uma estratégia de projeto, destacando, desta forma, a sua visão operativa e pragmática. Para além da preexistência, Eduardo Souto de Moura teve também em consideração, para a reformulação do seu projeto, o programa para a construção de várias escolas que se iniciava na zona do Carandá. A reconversão de uso apareceu, assim, como forma de revitalizar este ponto obsoleto da malha da cidade, preservando simultaneamente a memória do que já ali existira.

De mencionar, é também a referência utilizada por Eduardo Souto de Moura nesta transformação do Mercado de Braga – o texto do arquiteto Aldo Rossi sobre a alteração do *uso* e da *escala* do Palácio Diocleziano em Spalato. Este palácio, construído em Split no século III, converteu-se em cidade após a inversão do *uso* e da *escala* dos elementos arquitetónicos que o constituíam.⁵¹ Consideradas as diferenças em termos de proporção, a experiência efetuada no Mercado é do mesmo carácter.

51 “Rossi uses the example of the city of Split in Yugoslavia. He says: the city of Split which grew up within the walls of Diocletian’s palace gave new uses and meanings to unchangeable forms. This is symbolic of the meaning of the architecture of the city, where the broadest adaptability to multiple functions corresponds to an extreme precision of form.” ROSSI, Aldo, *The architecture of the city*, Oppositions Books, 1982.



2.3.6 Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura. *Colunata*.



2.3.7 Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura. *Reconversão*.

A clareza linear do Mercado permitiu que a sua reconversão se baseasse numa inversão dos seus elementos interiores em elementos exteriores e vice-versa, desempenhando, assim, outras funções, sendo, contudo, preservado o carácter de acesso público que detinha anteriormente. Estes elementos, na nova intervenção, foram considerados vestígios arqueológicos de uma existência prévia, que conservavam a imagem simbólica que caracterizava o espaço e a sua memória – a bancada que servia o mercado, no plano a norte, os módulos interiores, o atravessamento pedonal, os pilares e os muros de pedra.

O arquiteto removeu os elementos que considerou descontextualizados ou degradados e manteve o que considerou útil como matéria de projeto, ou seja, os elementos capazes de integrar o novo projeto, criando relações fundamentais para o seu enquadramento e contextualização. O Mercado tradicional serve, desta forma, de cenário à construção de um Mercado cultural, cuja transformação se realizou através da interpretação depurada da obra existente.

O novo projeto para este espaço realizou-se em duas fases intercaladas por um intervalo de nove anos - (1997-2001 e 2004-2010). A primeira fase é a construção da Escola de Dança - um novo volume que surge junto à antiga banca do peixe, adaptada, agora, para fachada principal virada para um jardim que responderá a propósitos culturais e comerciais, servindo e enquadrando esta escola, que viverá em diálogo com a parte sobrevivente do Mercado durante alguns anos. A segunda fase da remodelação consistiu na demolição parcial do edifício existente, mantendo apenas alguns dos elementos construtivos, nomeadamente as escadas e alguns pilares e a construção de um novo bloco, com dois pisos, destinado a uma Escola de Música.

Embora desaparecido na sua conceção original, este projeto preconizou, à semelhança de outros, nomeadamente a Ruína do Gerês, o respeito de Eduardo Souto Moura pela passagem do tempo e a relevância da arquitetura na memória do lugar.



2.3.8 Muro de granito, longitudinal. Entrada sudoeste.



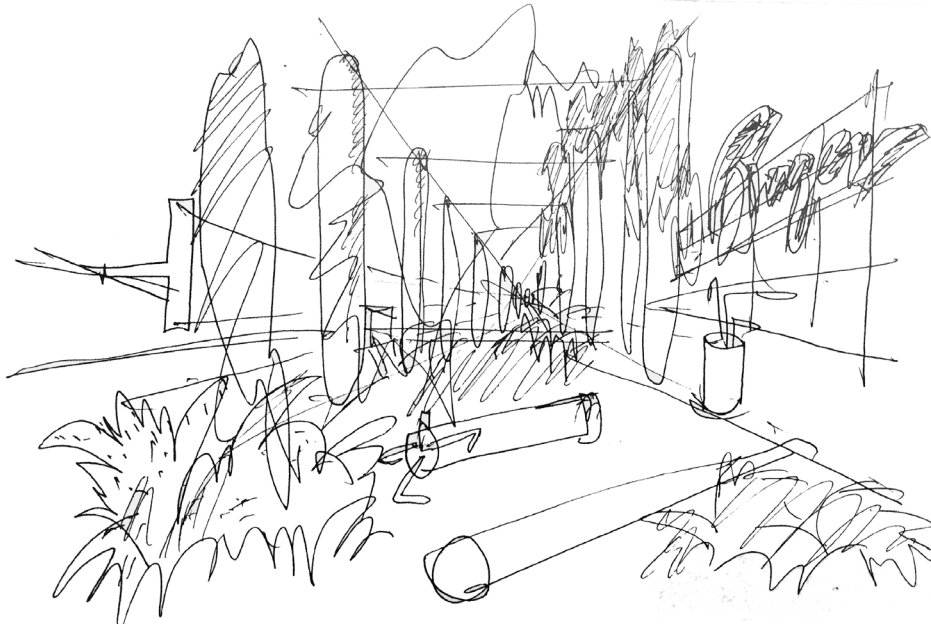
2.3.9 Muros de granito, transversal e longitudinal. Entrada principal do Mercado Cultural.

A primeira obra de recuperação de Eduardo Souto de Moura foi uma pequena estrutura em ruínas no Gerês. Demarcada por grossas paredes de pedra em três dos seus lados, uma cobertura plana em betão e um pano de vidro deslizante com caixilhos de aço, este espaço, outrora arruinado, transformara-se numa pequena casa de fim de semana. Este pequeno projeto, pouco anterior ao Mercado, sumariza a sintaxe inicial do arquiteto: planos abstratos em betão combinados com o tradicional muro de pedra, cobertura plana e panos de vidro com caixilhos em aço. No entanto, é de salientar, a sua atitude particularmente sensível em relação à pedra, material primordial que parece materializar a essência irredutível da arquitetura. Neste caso, a pedra da arquitetura vernacular portuguesa de alguns setores do norte do país – o granito.

No Mercado de Braga, a primeira obra de carácter público do arquiteto, o trabalho com a pedra granítica assume-se relevante. Através da integração dos muros de pedra de uma construção rural preexistente no projeto do Mercado, a pedra surge do lugar, como ferramenta disponível. No entanto, é de referir, que, para Eduardo Souto de Moura, o granito não é um material que serve apenas para responder a questões construtivas ou de configuração espacial - revelando as suas qualidades inerentes e autónomas, leva o arquiteto a questionar-se relativamente à materialidade da arquitetura. É através deste conceito que podemos observar a maior influência da obra de Mies van der Rohe na arquitetura de Eduardo Souto de Moura, ou seja, o cuidado com a construção e o rigor do uso dos materiais, realçando a importância da matéria como realidade palpável que constrói a arquitetura.⁵²

Como já foi referido anteriormente, os muros que compunham o Mercado foram preservados, tanto os longitudinais que caracterizavam o projeto, definindo fortemente o percurso, como os transversais que delimitavam os setores do mercado. O muro de granito que marcava o acesso pelo extremo sudoeste foi reforçado e recuperado e o muro transversal que dividia o edifício anterior em duas partes foi conservado com a mesma simulação de arruinamento que possuía desde o início.

52 ROHE, Mies van der, *Escritos, Diálogos y Discursos*, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1981, página 33. "Os nossos edifícios utilitários só podem ser dignos do nome Arquitetura se interpretarem fielmente o seu tempo, com a sua perfeita expressão funcional."



2.3.10 Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura. Reconversão.



2.3.11 Obras de demolição da cobertura.

Agora com a função de marcar a entrada nas Escolas, evoca simultaneamente as memórias da Quinta das Gavieiras e do Mercado Municipal e, por essa razão, este muro contém em si mesmo a sobreposição de memórias que se observa nesta reconversão.

Eduardo Souto Moura fala da pedra como um dos seus materiais de eleição. *“Eu gosto da pedra”,* afirma, explicando quais as propriedades deste material que sobressaem: *“(...) a pedra é uma coisa lindíssima porque resolve tudo. Resolve a estática porque, estruturalmente, ela vive por si, não precisa de ajuda nenhuma; não precisa de ser rebocada, tem uma cor lindíssima (...); e é confortável porque tem inércia térmica. (...) e depois ganha musgos.”*⁵³ No entanto, deixa uma ressalva, quando observa que *“os muros de pedra são bonitos quando têm uma estereotomia bem-feita”,* ou seja, a forma como as pedras são colocadas, confere aos construtores de muros a qualidade de artistas, uma vez que deles depende a naturalidade da sua sequência das pedras. Posto isto, Eduardo Souto de Moura descreve o muro de granito como uma *“pintura mineral”*.⁵⁴

O que era mercado passa a ser jardim urbano e aquilo que era espaço residual envolvente ao edifício é ocupado com construção. Mas um elemento impediria que esta inversão fosse completa: a laje que caracterizava notoriamente o edifício. *“Inicialmente pensei fazer de novo a cobertura(...)”,*⁵⁵ afirma Eduardo Souto de Moura, colocando a hipótese de reconstrução. Os entendidos responsáveis mostraram-se reticentes em tomar uma atitude efetiva em relação ao construído, pretendendo uma manutenção integral de um edifício que, na opinião do arquiteto, já não fazia sentido. No entanto, a cobertura apresentava problemas estruturais desde a sua execução, então esta opção revelou-se excessivamente dispendiosa.

Bosque de Betão

53 *Sétimo Encontro Nacional de Professores de Português e de Francês, ÉtÉFrançais*, 24 de julho de 2018, Auditório José Sarmento, Mercado Cultural do Carandá, Braga, com a presença dos arquitetos Eduardo Souto de Moura e Pedro Bandeira.

54 *Ibidem*. Referido também in ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovani (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Op.cit, página 29.

55 Eduardo Souto de Moura entrevistado por Ricardo Meri de la Maza in RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*, Op.cit, página 345.



2.3.12 Jardim - *Bosque de betão*.



2.3.13 Entrada sudoeste. Percurso que atravessa o Mercado Cultural do Carandá.

A demolição parcial da cobertura fez, então, emergir os pilares que a suportavam e, verificando-se o seu bom estado de conservação, Eduardo Souto de Moura tomou a decisão de conservá-los. Agora elementos singulares, sem função, porventura excessivos em quantidade e sem remate no topo, o que torna visível a sua armação interna em cabos de aço, evocando colunas com capitéis contemporâneos, construtivistas, característica esta que Eduardo decide evidenciar depois de observado o efeito visual criado. *“A leitura do lugar ficará completa quando dentro de alguns anos os pilares deixem de ser autossuficientes passando a intercalar-se entre as árvores. Apenas numa fase posterior, depois de tirar a cobertura, gostei de os ver, com os ferros á vista, quase como uma referência a árvores minerais.”*⁵⁶

Para além de ritmar o percurso e funcionar como uma simulação da ruína que perpetuará a memória do antigo mercado, a manutenção dos pilares serve, num sentido mais prático, de suporte técnico para a iluminação do espaço, pois possibilitou que se abdicasse da instalação de postes de iluminação artificial. Colocaram-se alguns pilares no relvado do extremo sudoeste, representativos do estado de arruinamento, relembro um cenário da Antiga Grécia ou Roma e adquirindo um carácter puramente contemplativo e evocativo da memória do antigo mercado. Com o passar dos anos, a natureza invadiu também esta escultura cénica tornando-a cada vez mais próxima de uma das gravuras de *Piranesi*,⁵⁷ onde os elementos naturais se apoderam da arquitetura, transformando-se num só.

Eduardo Souto de Moura desconstruiu a sua obra original e deixou parte dela com o intuito de evocar sentimentos e de apelar à memória do lugar. A ruína é, de certa forma, inventada e utilizada neste projeto como componente cénica, não decorrente da passagem do tempo e do abandono, mas sim de uma manipulação acentuada pela dramatização intencional e, por ventura, excessiva.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Piranesi* (artista italiano do século XVIII) trabalhou a poética da ruína nas suas gravuras. As suas obras incluem vistas ou *vedutes* da cidade - reconstituições fidedignas segundo fontes documentais, e *vedutas ideatas*, cenários fictícios, onde a ruína serve de matéria para a sua vertente apaixonada, trágica e imaginativa.



2.3.14 Acesso às lojas. Portão de encerramento do espaço.



2.3.15 Banca do peixe remanescente, agora fachada principal da Escola de Dança.



2.3.16 Percurso superior. Vista para o jardim e para a Escola de Dança.



2.3.17 Banca do peixe remanescente, agora fachada principal da Escola de Dança. Ambiente noturno.

Percurso

Promenade Architectural Os muros de pedra, os pilares, a banca do peixe e as lojas remanescentes do edifício preexistente servem de cenário para a criação de uma atmosfera evocativa, de um passado recente, que ao mesmo tempo, se assemelha aos jardins Ingleses do século XVIII, pelo seu carácter contemplativo.

A utilização da banca do peixe para alçado principal do novo edifício da Escola de Dança é um processo que demonstra novamente uma persistência na preservação da memória do uso original. Atualmente, esta bancada destina-se a atividades temporárias como mercados biológicos e feiras do livro, por exemplo.

No lado oposto da bancada, as lojas que ladeavam o percurso foram igualmente mantidas. Os caixilhos foram substituídos por novos de desenho semelhante e a cobertura continua a disponibilizar um atravessamento a uma cota superior de onde, agora sem a pala da cobertura, é possível obter uma visão mais ampla do local, nomeadamente do novo corpo construído a noroeste.

As lojas do lado Sudeste e a banca do peixe do lado noroeste evocam o carácter longitudinal do edifício anterior, criando, desta vez, as cérceas da rua que atravessa o complexo, conservando um dos objetivos primordiais da criação do edifício original. Na sua conceção inicial esta obra foi idealizada como um eixo de ligação entre duas vias principais de Braga, as atuais Avenida da Liberdade e Avenida 31 de Janeiro, e ao longo do tempo este foi o uso que se manteve, sobrevivendo às transformações da cidade. A *promenade architecturale* continua, assim, subjacente ao local, valorizando a experiência arquitetónica do espaço sentido em movimento. Com base na conceção de Le Corbusier, os espaços são concebidos através da idealização de diferentes percursos, sendo, dessa forma, possível percorrer o espaço e percecioná-lo através de múltiplas perspetivas e trajetórias, que enriquecem essa experiência.

Atualmente, existe uma associação cultural que está sediada num dos módulos das lojas, no entanto, os restantes encontram-se encerrados, condicionando o carácter original do conjunto.

Das ruínas e memórias da antiga Quinta das Gavieiras, Eduardo Souto de Moura retirou o material para a construção do Mercado Municipal, repetindo o processo na reconversão do Mercado Municipal em Mercado Cultural, desta feita reinterpretando a sua própria obra e reinventado a forma preexistente, tornando-a compatível com as suas intenções de projeto.



3. PERCEÇÃO

3.1 Escola de Dança

“Quando faço um edifício, um grande ou um pequeno complexo, gosto muito de imaginar que este se torna parte integrante do espaço envolvente. (...) e é este espaço envolvente que se torna parte da vida, da minha ou, na maioria dos casos, da vida de outras pessoas. É um lugar onde as crianças podem crescer. Talvez estas, inconscientemente, se lembrem daqui a 25 anos de algum edifício, de uma esquina, uma rua, uma praça, sem nada saber do arquiteto, o que também não é importante. Mas a ideia de que as coisas estão lá - também me lembro de muitas coisas no mundo, construídas, que não são da minha responsabilidade, que me tocaram, comoveram, aliviaram e me ajudaram. Faz-me feliz que este edifício será talvez recordado por alguém daqui a 25, 30 anos. Talvez porque aí beijou seu primeiro amor. O porquê não tem importância.”⁵⁸

A leitura realizada do espaço da Escola de Dança intercala duas perspectivas: uma perspectiva objetiva, que analisa os espaços do ponto de vista da sua composição arquitetónica e uma perspectiva sensorial que analisa estes mesmos espaços de um ponto de vista pessoal, tendo em conta a sua apropriação.

Frequento a Escola de *ballet* e dança contemporânea *Arte Total*, em Braga, desde os três anos e meio de idade, sensivelmente. As primeiras instalações da escola situavam-se numa zona industrial, na Avenida Cidade do Porto, em Ferreiros, uma das principais entradas da cidade. Aqui, a *Arte Total* funcionou, durante quase dez anos, num primeiro andar de um armazém de gás. A escola era composta por dois estúdios, um balneário, a receção e uma sala extra, que era utilizada como sala de música. Tanto a impermeabilização térmica como acústica eram muito fracas. Os estúdios tinham janelas ao longo de toda a fachada, tornando a sala muito iluminada. No entanto, era extremamente quente no verão e muito fria e com humidade no inverno. O barulho era uma constante por causa do trânsito.

Penso que a memória não me atraiçoa quanto à disposição espacial. No entanto, no que concerne às respetivas dimensões, por exemplo, guardo uma perceção, seguramente menos clara, de espaços pequenos, o que é sustentado através de algumas fotografias que ainda guardo. Recordo-me bem dos estúdios de dança, sei bem qual era o meu preferido, mas não consigo definir o balneário, nem o caminho que fazíamos deste até aos estúdios. Frequentei esse espaço até aos seis/sete anos e nunca mais lá voltei e, como tal, todas as lembranças que tenho acerca dele são vagas ou, então, são avivadas pelas fotografias que testemunham algumas aulas. O único espaço do qual me lembro perfeitamente, sem fotografias, são as escadas, e de as subir e descer inúmeras vezes com a minha mãe.

58 ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Op.cit, página 65.



3.1.1 Mercado recentemente reconvertido. 1ª fase - Escola de Dança e Mercado Municipal.



3.1.2 Antes da reconversão. Zona nordeste.

Foi proposto à *Arte Total*, a convite do Presidente da Câmara Municipal em funções àquela data, com quem já se tinha estabelecido um protocolo de cooperação na área do ensino da dança, desde 1992, a ocupação de um futuro equipamento camarário destinado à Dança. A diretora da escola, Cristina Mendanha, relembra a mudança com agrado – *“A mudança para o novo espaço, no Mercado Cultural do Carandá, foi radical. Os estúdios tinham luz, mas não tinham barulho. O volume da música baixou. Os jardins interiores davam a sensação de que estávamos isolados e protegidos de tudo o que perturbasse a criação e o olhar sobre o corpo. Foi inspirador.”*

A *Arte Total* mudou, assim, as suas instalações para o recém-convertido Mercado Cultural do Carandá. Quando faço um esforço para me lembrar das minhas primeiras imagens da nova escola, surge de imediato o antigo Mercado. Isto porque, quando nos mudámos para as novas instalações, apenas a parte sudoeste do Mercado tinha sido redesenhada, sendo que a ala Noreste ainda se encontrava edificada na sua configuração original. Dessa forma, recordo-me de um edifício de grandes dimensões que via como um espaço inacessível, escuro e estranho, porque não percebia que objetivo servia. Como encontrava o espaço sempre fechado e sem ninguém, perguntava o que é que se fazia lá dentro. A minha mãe explicava que se vendiam produtos alimentares como peixe, legumes e frutas, mas eu nunca assisti a essa venda, portanto aquele espaço para mim sempre esteve vazio, abandonado, indefinido e inacessível. Como as aulas eram sempre ao final da tarde, início da noite, nunca tive a oportunidade de ver claramente o que restava do Mercado e, por isso, as memórias retidas também são um pouco indefinidas. Recordo-me de reparar que havia um afastamento invulgar entre o plano da cobertura e o plano das paredes, o que, para mim, era estranho, pois assim, na minha ideia, o Mercado devia ser um espaço muito frio. O edifício parecia-me bastante alto. Lembro-me de olhar para cima muitas vezes, porque nas grades da parte superior estava preso um cão que ladrava incómoda e insistentemente.



3.1.3 Entrada principal para o complexo com acesso às duas Escolas.



3.1.4 Muro que limita o espaço do Mercado Cultural do Carandá, na zona nordeste. Edifício da Escola de Música.

Durante os anos seguintes, o Mercado será transformado. Contudo, não tenho qualquer memória destas obras de reconversão que deram origem à Escola de Música, talvez porque, e digo isto sem ter certezas, as obras de demolição ocorreram durante os meses de férias de verão e, quando retomámos as aulas, os trabalhos já estavam adiantados. A imagem seguinte que encontro na memória é a das duas escolas juntas - a Escola de Música completa e o grande muro de granito que caracteriza e define tão fortemente o novo espaço. Apesar do projeto de Eduardo Souto de Moura ser de 2004, a Escola de Música só foi inaugurada no ano letivo de 2010/2011. É também nesta altura que a minha perceção dos espaços exteriores do Mercado Cultural muda bastante.

Durante os anos que me lembro da minha Escola de Dança coexistir com o que restava do antigo Mercado, ou seja, entre os meus oito e quinze anos, aproximadamente, era a minha mãe ou o meu pai que me levavam às aulas de ballet, de carro. Chegando à escola, o percurso até entrar no edifício era curto e feito, frequentemente, a correr, por causa do frio e da chuva, visto não existir qualquer zona coberta. Estacionava-se no parque da praça Cândido Pires, ladeada pela discoteca *Sardinha Biba* e pelo Centro de Saúde do Carandá. Existia um café muito pequeno num recanto da fachada do antigo mercado onde, por vezes, parava para comprar uma garrafa de água. Deste estabelecimento, Cristina Mendanha, a minha professora de dança durante vários anos, conta - *“quando nos instalámos no Carandá, metade do Mercado ainda funcionava. Foi um suporte muito importante para nós, o cafezinho que ainda resistia no antigo Mercado. Conhecedores da zona, zelavam e protegiam os novos vizinhos cheios de crianças que diariamente entravam e saíam da Escola de Dança.”* Em frente, umas escadas, paralelas à fachada do mercado, conduziam a um atravessamento superior do espaço exterior (preexistente). A entrada para a parte interior do complexo, agora transformada em jardim exterior, fazia-se junto ao muro transversal à fachada do mercado, que era, ao mesmo tempo, onde esta terminava. Para além de dar acesso ao jardim e à escola, dava acesso ao percurso pedonal inferior que segue a par do superior, até à Rua Araújo Carandá, e ao longo do qual existem os módulos para espaços comerciais.



3.1.5 Percurso curto e percurso longo desde a Escola Secundária Carlos Amarante até à Escola de Dança.



3.1.6 Entrada para o Mercado Cultural do Carandá, pela zona sudoeste. Rua Araújo Carandá.

Aquando da entrada no Ensino Secundário, fui estudar para Braga na Escola Secundária Carlos Amarante.⁵⁹ Depois das aulas, ao final da tarde, continuei a frequentar o curso de *ballet*, praticamente todos os dias. Foi desta forma, que comecei a deslocar-me a pé para a Escola de Dança. Dependendo do tempo que tinha, ou da vontade que tinha de caminhar, optava por um de dois diferentes percursos.

Quando as aulas se prolongavam até ao final da tarde e tinha de ir imediatamente para o *ballet*, descia a Rua 31 de Janeiro e entrava, à direita, no Mercado Cultural do Carandá. Depois, passava pela Escola de Música onde, às vezes, escolhia seguir o muro de pedra por fora, para virar apenas quando fosse a entrada para a minha escola. Outras vezes, decidia entrar pela abertura a meio do muro, que dá acesso a um corredor exterior da Escola de Música. Neste corredor, do lado sul, existe o muro com mais de três metros de altura e do lado norte, fica a fachada da Escola de Música, que é toda envidraçada, com um vidro espelhado escuro que reflete o exterior, projetando, assim, o muro de pedra. Este detalhe do espaço transmite-nos uma sensação de confinamento entre dois muros - um verdadeiro e outro imaginário - exacerbada pelo longo comprimento do corredor comparado à sua largura regular.

Quando as aulas acabavam mais cedo, ia muitas vezes ao centro da cidade e daí, caminhava até à Escola E.B.2/3 André Soares e entrava pelo lado Este do complexo, pela Rua Araújo Carandá. No jardim que antecede esta entrada, encontra-se a *escultura desconstrutivista*, cujos pilares caídos no relvado se me afiguravam como uma árvore com ramos caídos à sua volta. Com este trajeto, percorria também um longo corredor até chegar à Escola de Dança. Este não me dava a sensação de confinamento, uma vez que do seu lado esquerdo existe um jardim, o *bosque de betão*. Do lado direito, podia apreciar, de passagem, os produtos artesanais, os equipamentos de dança e os produtos relacionados com o ritual do chá que preenchiam a galeria de lojas, sendo esta protegida, pontualmente, por uma série de coberturas em vidro.

Em setembro de 2012, fui admitida no curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, pelo que, a par das várias mudanças óbvias, tive de estabelecer residência na cidade do Porto. No primeiro ano,

⁵⁹ Na Póvoa de Lanhoso, onde estudava anteriormente, não havia o curso Científico-Humanístico de Artes Visuais.

ainda consegui frequentar uma ou duas aulas de ballet por semana. Apanhava o comboio em São Bento, saía na estação de Braga e depois ia a pé até da estação até ao Mercado. A seguir, voltava para o Porto à noite de boleia com a minha professora. Era extremamente cansativo e com o aumento da dificuldade dos trabalhos, acabei por deixar a Escola de Dança, no segundo ano do curso. Durante os quatro anos seguintes, não voltei ao Mercado Cultural do Carandá, apesar de ter optado por continuar as aulas de dança no Porto. No quinto ano do curso de Arquitetura, fiz um semestre na Universidade de Chile, em Santiago do Chile, e quando regresssei, vi uma oportunidade para voltar à minha Escola de Dança, uma vez que regresssei para Braga.

Em 2017, reencontrei o espaço da escola, desta feita com um papel diferente, uma vez que aceitei o desafio de ensinar dança a crianças de várias idades. Desta forma, volto a frequentar, diariamente, o espaço do Mercado Cultural do Carandá e, cada vez, mais sinto que me pertence. Não enquanto minha propriedade, mas enquanto elemento formador das minhas vivências e, consequentemente, da minha personalidade.

Foi, sem dúvida, uma segunda casa nos anos em que frequentei a Escola Secundária e passava lá as tardes: na fortemente iluminada secretária, com a D. Emília (secretária), a fazer os trabalhos de casa ou simplesmente na conversa, à espera que fosse a hora da aula; nos balneários de luz difusa, com amigas com as quais partilhei sobretudo momentos divertidos e felizes; nos estúdios, onde o rigor e a disciplina prevaleciam e onde aprendi tanto... E, agora, é uma *casa de memórias*. Nela, construo mais memórias todos os dias, observo e ajudo outros a construírem as suas também.

Estar do “outro lado” do ensino/aprendizagem da dança, dá-me acesso a outros espaços desta escola, conseguindo, assim, reunir outras informações igualmente relevantes.

Este espaço do Mercado do Carandá já foi a minha escola, já foi uma segunda casa, agora é o meu local de trabalho. E é arquitetura contemporânea. Para além de ser uma referência arquitetónica, é tema de projeto. Para mim, encerra todas estas verdades com um valor afetivo do qual é difícil distanciar-me.

A idade, as tarefas que desempenhamos na sociedade, a vontade que nelas imprimimos, entre outros fatores, influenciam fortemente a forma como

encaramos o espaço, como o percebemos e como o apreendemos. Apesar de haver pontos de vista confluentes, o que eu vejo não é igual ao que os outros veem e vice-versa, ainda que seja no mesmo lugar, ainda que seja ao mesmo tempo. Tudo o que já aconteceu conta e transforma tudo o que se passa agora e, por conseguinte, transforma tudo o que se virá a passar. A propósito desta ideia, que não é original, Fernando Pessoa, através do seu heterónimo Alberto Caeiro, escreveu no poema *Quando Vier a Primavera*.⁶⁰

Quando Vier a Primavera

*Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.*

*Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma*

*Se soubesse que amanhã morria
E a Primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.*

*Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é.*

⁶⁰ PESSOA, Fernando, *Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro*, Assírio e Alvim, junho de 2018, página 105.



3.1.7 Logótipo da *Arte Total* e reflexo dos pilares na entrada da Escola de Dança.

Quando fui estudar Arquitetura fiquei desanimada por ter de abandonar a Escola de Dança e, durante quatro anos, pensei que não voltaria a dançar. No entanto, se tivesse decidido estudar Gestão, Medicina ou Línguas, esta escola não teria para mim o significado que tem hoje, com toda a carga de referências e temas arquitetónicos que projeta. O meu sentido de valorização deste lugar mudou drasticamente depois de começar a estudar certos temas de arquitetura. Todo o entendimento da História e da evolução dos projetos para o espaço valorizam a minha perceção espacial. Considero que assim é, porque o espaço já me era familiar de várias formas. Isto é, o conhecimento académico valoriza a experiência empírica, e vice-versa, mas muito dificilmente vale por si só. Ou seja, e reforçando o que já foi mencionado anteriormente, toda a informação contribui para o nosso entendimento espacial, no entanto, sem a vivência, o espaço é meramente “imaginário” e esse entendimento é apenas uma ferramenta vaga onde falta a experiência do “acontecer”.

Mesmo conhecendo o Mercado antigo, sabendo como era constituído e até tendo convivido com parte dele durante alguns anos, *ele não está no meu corpo*, não é um espaço meu, *nunca o entendi*, a não ser pelos livros. Por isso, para mim, é quase como que fictício. Não posso afirmar que é inexistente, porque prevalece naquele lugar de alguma forma: nos pilares, na banca do peixe e nas pedras...e dentro da atmosfera das duas escolas que só ali nasceram, porque outrora, foram outra coisa, com outras gentes.

Apesar de afirmar que apenas se discute objetivamente arquitetura através da construção, Eduardo Souto de Moura, defende que a experiência da arquitetura não é só intelectual, mas também sensorial, sendo comparável à experiência artística pela sua capacidade de despertar emoções e estimular a nossa imaginação. Esta experiência sensorial é, portanto, uma experiência pessoal e relativa que depende muito das características do espaço, mas também das características de cada um de nós, existindo inúmeras variáveis que podem suscitar experiências diferentes.



3.1.8 Antiga banca do peixe. Atualmente vandalizada.



3.1.9 Entrada para a Escola de Dança *Arte Total*.

A Escola de Dança, com 945m², desenvolve-se a partir do espaço anteriormente dedicado à venda de peixe, no lado norte de um terreno que conta com uma área total de 4120m². Surge como um volume cego e contínuo, de um único piso, apenas interrompido por dois vãos de entrada. É caracterizada por um desenho introvertido, uma vez que os seus espaços interiores se abrem apenas para um exterior privado, através de dois pátios.

A entrada para a escola é feita através de uma porta envidraçada de folha dupla, situada no extremo Este do edifício, junto ao muro de granito. Quando nos aproximamos da porta, não conseguimos ver o interior da escola, porque é mais escuro do que o exterior, o que vemos é o nosso reflexo e o reflexo do jardim. Apenas de noite, quando as luzes da escola se acendem e escurece no exterior, conseguimos ver a sala de entrada.

Sentados do lado esquerdo, junto à antiga bancada do peixe, estão com frequência jovens a conversar, a ouvir música e, “quando lhes dá para pior”, a vandalizar desrespeitosamente o plano abstrato da parede branca que, para eles, funciona como uma tela urbana gigante, onde escrevem dedicatórias e assinam peripécias. Este aspeto não deveria, certamente, fazer parte da descrição da Escola, mas a verdade é que, atualmente, esta também é uma característica daquele lugar – a apropriação por parte de estranhos às atividades ali decorrentes e que, portanto, não compreendendo o valor do edifício, destroem e distorcem a atmosfera por ele criada.

Ouvindo a campainha a tocar, a D. Emília, da sua secretária, abre a porta que é bastante pesada. Tem vidro duplo e caixilho em aço e é preciso alguma força para a empurrar. Ao entrar, é preciso ter o cuidado de fechar a porta silenciosamente, caso contrário, bate com um grande estrondo.

O primeiro espaço da escola é o *foyer*, a sala onde os pais e os encarregados de educação esperam pelos alunos. O chão é pavimentado com tábuas de madeira e as paredes e o teto são rebocados de branco, tal como acontece nos restantes espaços da escola, excetuando os balneários. O mobiliário foi escolhido por Eduardo Souto de Moura: seis poltronas revestidas a napa castanha, um candeeiro metálico de pé, uma mesa de vidro rasa e outra, igualmente em vidro, mais alta, com a estrutura em aço. Este mobiliário confere um carácter sóbrio e simples, mas ao mesmo tempo, aconchegante, ao espaço da entrada.



3.1.10 *Foyer, vista para a entrada.*



3.1.11 *Foyer, vista para a secretaria e para o corredor.*

Esta sala recebe a sua iluminação natural através da porta de entrada envidraçada e, indiretamente, através do primeiro pátio. A luz vinda do pátio é filtrada pela zona da secretaria, chegando, por isso, à sala, mais difusa e com pouca intensidade. O aconchego e a sobriedade referidos anteriormente são características da sala reforçadas por esta penumbra que a envolve. Para além disso, este aspeto da sala confere-lhe outra qualidade, especialmente no verão: a sala mantém-se sempre muito fresca, com uma temperatura agradável, pelo que a entrada no *foyer* é acompanhada por interjeições de alívio de quem ali costuma chegar cheio de pressa e de calor.

A separar o *foyer* da zona da secretaria existe um plano que integra um pano de vidro com caixilhos de aço, com duas portas. Este plano transparente permite o contacto entre secretária e os pais e as crianças, funcionando assim, como uma barreira física que oferece uma certa privacidade e sossego à zona da secretaria e, ao mesmo tempo, desimpede o campo visual para que possa haver um controlo da sala e da entrada sem se sair do escritório. Quando os pais ou os bailarinos têm assuntos para resolver, entram e sentam-se para falar com a D. Emília, em privado, mas nunca ocultos dos restantes utentes da escola.

A porta que faz o limite entre o pano de vidro e a parede opaca oferece acesso direto ao gabinete da direção, espaço de trabalho dos professores da escola. Pessoalmente, quando para lá me dirijo, entro pela secretaria, que também se conecta diretamente com esta sala de professores, do lado adjacente ao pátio. Será apenas uma questão de hábito, porque desde pequena que entro para cumprimentar a D. Emília e conversar um pouco.

O *foyer* é também marcado, *abstratamente*, pela diagonalidade dos percursos feitos, uma vez que a maioria das vezes é atravessado pelos alunos desde a entrada até ao vão do corredor que leva aos estúdios e vice-versa. Neste primeiro espaço da escola, o *foyer*, é desde logo visível a linha que percorre todo o edifício quase como que um lambrim imaginário. Esta linha, que na verdade é uma reentrância na parede, uma alheta, é desenhada a dois metros de altura e marca a altura de todos os vãos (portas, panos de vidro) e espelhos, sem exceção. É uma linha ininterrupta que confere continuidade aos espaços e, simultaneamente, os proporciona. A sala de entrada, o corredor e os estúdios obtêm uma escala mais humana e acolhedora através deste desenho, apesar de terem um pé direito mais alto do que os restantes espaços. A mediar a junção entre as paredes e o teto existe também uma alheta.



3.1.12 *Foyer*, vista para a zona da secretaria.



3.1.13 Pátio da secretaria.

Ao contrário do átrio de entrada que vive da luz difusa, a secretaria recebe a luz natural diretamente do primeiro pátio, assim como o gabinete da direção. Neste espaço da escola observam-se dois temas recorrentes na obra de Eduardo Souto de Moura – o pátio e o *pano de vidro*.

A temática do pátio é experimentada pelo arquiteto com muita regularidade nas casas unifamiliares, onde adquire vários tipos e formas, todavia, também aqui na Escola de Dança assume um papel fundamental, funcionando como o *sistema respiratório* de todo o edifício.

As paredes do pátio possuem a capacidade extraordinária de, ao mesmo tempo, se “fecharam do” e “abrirem para” o edifício. Este confronto é referido por Mies van der Rohe quando fala da dualidade espacial dos pátios que contêm o indispensável espaço fechado e, simultaneamente, a liberdade do espaço aberto.⁶¹ Para quem trabalha na escola, na secretaria ou no gabinete da direção, o pátio é a única ligação física direta com o exterior, com a vantagem de ser completamente privado – “quando estou dentro dele - fora, ao ar livre - sinto-me na mesma dentro. Os pátios têm a maravilhosa vantagem de nos deixarem com a natureza, com o canto dos pássaros, o sol, o ar fresco e, simultaneamente, com a sensação de que estamos isolados do mundo.”⁶²

Os pátios introduzem no edifício a noção de “cheios e vazios”, evidenciando outra característica do trabalho de Eduardo Souto de Moura: composições feitas de contrastes - “(...) gosto de brincar com os conceitos de negativo e positivo, ou transparente e opaco.”⁶³

Na escola, a iluminação dos espaços surge do contraste entre a luminosidade intensa do vidro e a opacidade dos planos contínuos encerrados, elementos que se submetem à natureza estrutural e à contenção linguística, própria de uma das suas referências, Mies van der Rohe.

61 Mies van der Rohe in SHULZE, Franz, *Mies van der Rohe: uma biografia crítica*, Editorial Reverté, 2016, página 199.

62 Em conversa com Cristina Mendanha, Diretora Artística da Arte Total, sobre a Escola de Dança.

63 NUFRIIO, Anna (ed.), *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*, Gustavo Gili, Lisboa, 2008, página 17.



3.1.14 Pátio dos estúdios.



3.1.15 Vista do corredor para o pátio dos estúdios.



3.1.16 Vista da secretaria para o pátio.



3.1.17 Vista do estúdio 2 para o pátio.



3.1.18 “Pano de vidro”. Divisão entre o *foyere* e a zona administrativa (secretaria e sala dos professores).



3.1.19 “Pano de vidro”. Canto do pátio.

Eduardo Souto de Moura partilha com o Mies van der Rohe princípios de composição neoplasticistas, principalmente em planta.⁶⁴ A influência mais evidente encontra-se no recurso ao *pano de vidro* em substituição das portas e das janelas tradicionais.⁶⁵ Este recurso ao pano de vidro aspira reforçar a coerência geométrica, evitando que a força da parede enquanto plano abstrato contínuo seja destruída com a interrupção de um vão tradicional. Numa primeira fase do seu percurso, o *pano de vidro* surge para Eduardo Souto de Moura como a única solução para iluminar o espaço interior, utilizando-o de duas maneiras distintas: numa delas “concentrando todas as aberturas num único plano que constrói em vidro contínuo, assim tornando o conjunto de aberturas necessárias, elas próprias num “*plano de vidro*”⁶⁶; na outra, aplicada na Escola de Dança, “*interrompendo o plano neoplástico no momento em que este intersectaria o seu alvo (um outro plano perpendicular) assim criando condições para configurar e dimensionar uma abertura que preenche igualmente com vidro, mas agora, pondo em evidência a voluntária interrupção do plano de que o vidro constitui como que uma projeção abstrata.*”⁶⁷

Juntamente com o pilar e a laje, a parede de vidro constrói uma linguagem associada por alguns à geometria e clareza das construções da Antiguidade Clássica. A luz captada pelos pátios chega às restantes divisões através de *panos de vidro*. O conceito de janela não é explorado como um elemento individual, mas sim como parte de um todo arquitetónico fundamentado na estrutura e na clareza geométrica. Os pátios e as aberturas na cobertura resolvem as exigências funcionais de luz e ventilação da escola, não havendo nenhum elemento para além das duas portas de acesso ao exterior que permita a perceção visual para o mesmo. O projeto demonstra uma tendência para a utilização de luz difusa e para uma organização introvertida dos espaços interiores.

64 Estes princípios de composição são visíveis, por exemplo, na casa de campo em Tijolo de Mies (1992), considerada o expoente máximo do neoplasticismo in RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*, Op.cit, página 338.

65 Esta opção de Eduardo Souto de Moura tem vindo a ser questionada por si próprio. *Ibidem*

66 RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*, Op.cit. página 338.

67 *ibidem*, página 338.



3.1.20 Corredor.



3.1.21 Sala de apoio.

No entanto, Eduardo Souto de Moura refere em diversas ocasiões a falta que sente em usar janelas e portas tradicionais. Isto é, sente falta das suas qualidades e características, como por exemplo a capacidade de recortar e seleccionar a relação com o exterior - *“Da mesma forma que as paredes, as janelas também são elementos de composição que oferecem a possibilidade de abrir, fechar, recortar e criar atmosferas determinadas num espaço concreto nos diferentes momentos do dia.”*⁶⁸

Apesar da sua incessante procura para resolver esta problemática *“Souto de Moura cujo olhar sobre Mies é mediado por Rossi e, sobretudo, impregnado da Complexidade e Contradição de Venturi, nunca deixará de ver Mies como uma referência mesmo nas soluções que ensaia para o problema da janela.”*⁶⁹

O restante programa da escola é distribuído linearmente através de um extenso corredor, que une todos os espaços, num sistema semelhante àquele que organizava o antigo Mercado. Este corredor é iluminado por uma série de pontos de luz artificiais e pela luz natural que chega através dos pátios: no caso do primeiro, através de uma janela deslizante; no caso do segundo, através de uma janela fixa.

Antes de ser percorrido metade do corredor, surge, do lado esquerdo, no sentido este/oeste, uma porta branca, que não interrompe a abstração do plano branco da parede. A porta dá acesso a uma pequena divisão que pode ser usada como ateliê ou como espaço de arrumos. Possui um pequeno lavatório, alinhado com o ponto de luz zenital. Esta sala, por sua vez, permite o acesso à área técnica central do edifício.

Ainda no corredor, cerca de dois metros mais à frente, o espaço muda de características: surge um átrio que antecede, controla e divide a entrada nos balneários. No corredor, surgem dois planos que ocupam os espaços entre o teto e a alheta que marca a altura dos vãos, assinalando um momento diferente, de paragem, e marcando a entrada neste átrio. Aqui é o local de espera onde, depois de vestidos com os fatos de ballet, os alunos se organizam para começar as aulas. Também neste espaço, a iluminação natural é feita através de luz zenital, com uma claraboia posicionada acima da porta do balneário sudoeste.

68 NUFRIÓ, Anna (ed.), *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*, Gustavo Gili, Lisboa, 2008, página 69.

69 RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*, Op.cit. página 339.



3.1.22 Ponto de luz zenital.



3.1.23 Vista do corredor para o átrio dos banheiros.



3.1.24 Átrio dos barneários.



3.1.25 Átrio dos balneários, plano das portas.



3.1.26 Átrio dos balneários. Mancha de sujidade.



3.1.27 Ponto de luz zenital nos balneários.



3.1.28 Entrada do balneário. Sala de vestir.



3.1.29 Vista do corredor para os dois estúdios.



3.1.30 Interior do balneário. Vista para os chuveiros.



3.1.31 Interior do balneário. Vista para a sala de vestir.

Existem quatro portas de acesso aos balneários: as que se encontram paralelas ao corredor pertencem às instalações sanitárias de uso público, à direita, e ao balneário dos professores e dos rapazes, à esquerda; as que se encontram perpendiculares ao corredor são as que dão acesso aos balneários das raparigas. Todos os quatro espaços são iluminados naturalmente através de claraboias, onde se situam, também, pontos de iluminação artificial.

A materialidade muda uma vez que se entra nos balneários. As paredes continuam de cor branca, mas agora são revestidas a azulejo, até à altura da linha referida anteriormente que marca a altura dos vãos. O pavimento, por sua vez, é autonivelante de cor *amarela mostarda*. Os dois balneários femininos têm constituições iguais: uma antecâmara com bancos em madeira e cacifos brancos, para pendurar e guardar as roupas, seguido de um espaço maior onde se encontram as casas de banho, três lavatórios e quatro chuveiros individuais. Nas paredes dos compartimentos dos chuveiros observa-se o cuidado com que Eduardo Souto de Moura trabalhou as peças para fazer as esquinas, tendo em atenção as dimensões dos compartimentos e as dimensões das peças em azulejo.

Neste átrio de espera é possível vermos uma mancha de sujidade a cerca de um metro de altura da parede branca. Esta sujidade foi acumulada ao longo dos anos pelo toque das mãos e dos pés dos pequenos e grandes bailarinos, que utilizam a parede como suporte para aquecerem, fazer “pinos e pontes”, “acordando” o corpo antes de entrarem nas aulas. É a marca da resina dos sapatos de ballet e do suor das mãos, mas também da energia e da vontade de dançar, a *patine* que representa a frequência e o trabalho.

O corredor segue até aos dois estúdios de dança. O primeiro estúdio, com cerca de 100m² de área, é o de menores dimensões, composto por duas paredes revestidas com espelho e duas paredes brancas em oposição. A barra de madeira, onde os bailarinos realizam o aquecimento, encontra-se na parede espelhada contígua ao corredor. A iluminação natural é feita através do pátio que “alimenta” e conecta as duas salas de dança. A janela deslizante que serve para o pátio integra a parede espelhada perpendicular ao corredor e ocupa 1/3 da fachada.



3.1.32 Estúdio 1. Vista para os espelhos.



3.1.33 Estúdio 2. Vista para a entrada.

Os espelhos ocupam assim dois dos planos das salas, encontrando-se num dos seus cantos. O espelho, como elemento arquitetónico, introduz uma dimensão inesperada e enigmática ao espaço, uma vez que altera a percepção dos limites físicos da sala. A percepção que obtemos de um espaço resulta da definição concreta dos seus limites físicos, sejam estes materializados em tetos, paredes ou pavimentos. A presença ou ausência de cada um destes planos determina a leitura e a vivência que experienciamos em qualquer espaço. A sua presença torna-se mais intensa quanto maior for a sua superfície e a relação que estabelece para com o indivíduo que o observa, ou seja, a sua posição no espaço. Trata-se de uma percepção reservada ao sentido da visão, apesar de nos provocar continuamente uma falsa sensação espacial de amplitude física. De um certo modo, o espelho apresenta características similares a uma janela transparente e fixa: não permite a passagem física entre dois espaços que se comunicam visualmente, enquanto revela um outro ponto de vista sobre a realidade concreta que nos envolve. O espelho capta luz e movimento em reflexo: a extensão refletida de tudo e de cada um assume particular papel na experiência sensorial que fazemos de um determinado espaço.

O segundo estúdio, com 150m² de área, é de maiores dimensões e limita o volume edificado. Como referido anteriormente, partilha o mesmo espaço ao ar livre com o primeiro estúdio e é, neste pátio, que existe um vão que se abre diretamente para a antiga banca do peixe, contactando o jardim público, através da única abertura existente para o exterior, para além da entrada principal da escola – um acesso alternativo em situações excecionais. Desta forma, o alçado interior do antigo Mercado, agora fachada principal, conserva-se praticamente intacto.

É neste estúdio que são realizados os exames de passagem de grau ou os ensaios para os espetáculos finais, por exemplo. No caso dos exames, é feita uma exigência pela instituição que os desenvolve, a *Royal Academy of Dance*, que consiste na cobertura de todos os espelhos do estúdio, para que os alunos não sejam influenciados uns pelos outros.



3.1.34 Estúdio 2. Vista para os espelhos.



3.1.35 Estúdio 2 “desmaterializado”.

Posto isto, a uma certa altura do ano, os espelhos são todos cobertos com cortinas brancas, o que altera a essência da sala. A completar esta mudança, surgiu, nos últimos anos, a necessidade de cobrir o chão com linóleo (branco). Assim é, por questões de segurança e conforto, uma vez que o chão original do estúdio, em madeira, começa a apresentar sinais de degradação em certos pontos – tábuas mais altas, curvas, pregos soltos ou farpas – precisando de obras de recuperação. No entanto, este ponto negativo proporcionou uma experiência (arquitetónica) positiva no estúdio. Com o novo piso branco e com os espelhos cobertos pela cortina branca, fez-se uma desmaterialização do estúdio, transformando completamente a sua atmosfera e essência, principalmente através do grau de luminosidade e das dimensões que adquiriu. Esta situação assemelha-se à experiência efetuada no Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe, em 2017, na qual o pavilhão foi coberto de vinil branco, dissimulando toda a sua materialidade e os seus elementos característicos de mármore, aço e vidro e cuja intervenção procurava estabelecer uma reflexão sobre a importância da materialidade na perceção do espaço, bem como do simbolismo da superfície branca na arquitetura moderna.⁷⁰

Relativamente à modulação do edifício, esta é imposta pela *colunata* que suportava a cobertura do Mercado e é obedecida na conceção deste novo volume. Contudo, devido às exigências do programa, as distâncias entre algumas paredes portantes são superiores àquelas que separam os pilares, por exemplo, nos estúdios de dança, onde se afastam dez e quinze metros, entre si. Noutras situações, recorre-se também a meios módulos.

Sendo um volume sóbrio e introvertido, em betão rebocado e pintado de branco, que nasce e vive nas preexistências de um Mercado, a Escola de Dança não possui um grande destaque neste complexo. Fechado sobre si mesmo, não retira protagonismo ao restante Mercado Cultural do Carandá - ao jardim, ao percurso pedonal (agora com uma visão desimpedida sobre o espaço), à Escola de Música e à própria “(...)evidência do processo de reconstrução de um ícone desfigurado que instrui o projeto.”⁷¹

70 O Pavilhão de Barcelona foi transformado numa “maquete 1:1” de si próprio, através de uma intervenção proposta por Anna & Eugeni Bach intitulada *Mies missing materiality*.

71 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 59.

3.2 Escola de Música 2004-2010

“(...) estou convencido que um bom edifício deve ser capaz de absorver os vestígios da vida humana, e que através disso pode ganhar uma riqueza especial.”⁷²

Na primeira fase de reconversão do Mercado tradicional em Centro Cultural, algumas partes do edifício original foram intervenientes diretos na construção do novo projeto para a Escola de Dança. Na Escola de Música, Eduardo Souto de Moura também decidiu preservar fragmentos do antigo mercado, simulando o seu arruinamento, dando continuidade a um cenário que se articula com a sua intenção de projeto, mas desta vez, com as ruínas a assumirem apenas um carácter escultórico.

Após a demolição parcial do restante edifício do Mercado de Braga, ergue-se, voltada para a Praça Cândido Costa Pires, a nova Escola de Música, com 1450m². O projeto desenha um bloco, no local do anterior edifício, que mantém o mesmo comprimento, mas alargando-se, porém, quase até ao limite da Escola Básica André Soares que lhe é adjacente no limite nordeste. Entre estas duas escolas existe um afastamento de 1,70 metros que permite a iluminação natural deste alçado bem como o seu acesso. Com as duas fachadas longitudinais completamente envidraçadas e com os seus topos em betão rebocados e pintados de branco, o novo edifício mantém o forte carácter neoplástico resultante tanto da utilização de diferentes materiais – betão, vidro, aço e pedra – como do desenho de planos orientadores dos espaços que não tocam no volume.

A fachada principal, envidraçada na sua totalidade, dilui através da sua dualidade - transparência e reflexão - a fronteira entre privado e público. Esta opção de projeto interrompe a solidez do volume definindo um limite estrutural diferente do limite visual, uma vez que a reflexão do muro de granito que delimita efetivamente o espaço da Escola de Música cria a ilusão da sua continuação indefinida, desconstruindo a presença e a materialidade da arquitetura.

Este muro em granito veio substituir o seu antecessor - o muro longitudinal branco em betão, que ladeava o espaço de serviços e armazenamento do antigo Mercado. Preservando a função que possuía anteriormente, o muro continua a definir o percurso longitudinal que atravessa a composição de um extremo ao outro, reforçando o carácter de ligação e atravessamento que permaneceu desde o projeto original.

72 ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Op.cit, página 24.



3.2.1 Fachada principal.



3.2.2 Fachada tardoz.



3.2.3 Muro de granito longitudinal que limita o espaço da Escola de Música.



3.2.4 Reflexão do muro na fachada.



3.2.5 Elementos preexistentes. Zona nordeste do edifício.

No local onde existia um vão neste plano longitudinal, existe agora um dos acessos à Escola de Música, que pode ser encerrado através de um portão em aço. Contíguo ao portão, encontra-se um volume de pequenas dimensões, também revestido a aço, que assinala a abertura e serve de arrumos exteriores. Não existindo outra quebra para além desta abertura, o muro de granito estende-se, tal como acontecia no projeto do mercado, até se alinhar com o muro central fragmentado, marcando assim o acesso principal ao complexo no seu ponto médio. Desta forma, estando localizado no mesmo ponto que a entrada da Escola de Dança, é reforçada a ideia do Centro Cultural do Carandá como um único espaço.

O funcionamento das duas Escolas como parte de um complexo cultural reforça a coesão espacial e confere sentido à sucessão dos diferentes momentos dos edifícios. No entanto, a Diretora da Escola de Dança *Arte Total* demonstra um certo desapontamento em relação a este aspeto - *“Sem muito contacto e com linhas de ensino muito diferenciadas, foi sendo criada uma partilha muito circunstancial entre a Escola de Dança e a Escola de Música. Os espaços foram-se fechando em si mesmos.”* Este pensamento pretende refletir sobre o uso que é feito dos espaços comuns às duas escolas – espaços públicos sujeitos a uma utilização diária por parte dos frequentadores de ambos os equipamentos ou mesmo de transeuntes, que apenas pretendem atravessar o espaço – que, ao cuidado da Câmara, acabam por degradar-se, perder identidade e fragmentar-se, criando barreiras imaginárias entres os dois locais de ensino.

No seu extremo nordeste, o muro ultrapassa os limites do espaço da Escola de Música, encontrando-se com o muro transversal também em granito, assinalando uma entrada secundária, que por norma se encontra encerrada por questões de segurança.

A fachada principal do edifício é impercetível da rua, uma vez que a sua cércea é apenas ligeiramente mais alta que o muro longitudinal que a resguarda, assemelhando-se, também, à utilizada na Escola de Dança e nos módulos comerciais do sector sudoeste do mercado. Deste modo, consegue-se uma uniformidade formal de todo o conjunto sem que se reconheça o intervalo de tempo que separou as duas fases da reconversão.



3.2.6 Átrio de entrada. Vista para a secretaria.



3.2.7 Auditório. Vista para o palco.

Os acessos verticais que pertenciam ao volume de serviços e armazenamento do Mercado Municipal também foram preservados, com um aspeto arruinado, permanecendo apenas alguns lanços de escada, ladeando os topos do volume. Aqui, surge de novo a simulação de ruína como processo evocativo do edifício anterior.

A apropriação espacial do espaço da Escola de Música, de um ponto de vista pessoal, é bastante diferente da Escola de Dança, uma vez que não é um lugar tão familiar, sendo que os únicos espaços realmente experienciados neste edifício são o auditório, onde a Escola de Dança já realizou espetáculos e onde já assisti a conferências, o hall de entrada, onde se encontra o bar e o seu perímetro exterior, descrito anteriormente. Deste modo, a experiência que retiro da Escola de Música está mais ligada ao *percorrer e visitar*, do que ao *estar*, pelo que as impressões daí retiradas são mais fugazes, menos conclusivas e relacionadas sobretudo com a dinâmica exterior do edifício.

Relativamente ao espaço interior, o edifício desenvolve-se em dois pisos: o principal à cota térrea reservado aos espaços de aprendizagem e culturais e o outro, subterrâneo, onde se situam as áreas técnicas de apoio ao auditório, camarins e arrumos. A entrada principal de acesso ao público surge no extremo sudoeste do edifício: adjacente a um amplo átrio de entrada iluminado naturalmente por um plano envidraçado - que serve as funções de sala de convívio e receção - encontra-se a secretaria (com ligação privada através de um corredor ao arquivo, gabinete de coordenação e direção, reprografia e sala de reuniões), o bar, sanitários para uso público, o auditório e o corredor de acesso para as salas de aulas e biblioteca, que neste caso, ao contrário do que ocorria no Mercado e na Escola de Dança, realiza uma distribuição bilateral, ao longo do edifício.

De forma a propiciar a realização de eventos culturais não diretamente ligados com as funções da escola, o auditório – espaço cuidadosamente pensado relativamente a questões acústicas - apresenta-se autónomo dos espaços de ensino. Deste modo, a possibilidade de encerramento de alguns espaços comuns, pensada como forma de condicionar circulação, permite uma flexibilidade na apropriação do espaço.



3.2.8 Pátio central. Entrada secundária do edifício.



3.2.9 Entrada secundária do edifício.

O lado sul do auditório constitui parte da fachada de vidro espelhado, encontrando-se, portanto, exposto ao exterior. No entanto, a partir de mecanismos técnicos - painéis deslizantes automáticos - consegue-se a total insonorização e obscuridade do espaço, promovendo, assim, uma dualidade espacial.

Enquadrado por um pátio interior, central no volume, aparece um segundo acesso mais utilizado pelos alunos. É a entrada que serve a escola durante o período escolar, com acesso direto aos espaços de estudo instrumental individual e à caixa de escadas e elevador de acesso ao piso inferior. Este pátio interior é coberto nas zonas de circulação e contém um pequeno jardim num dos cantos. Encontra-se no alinhamento da abertura destacada pelo volume em aço e permite o acesso direto ao piso inferior, uma vez que tanto as escadas como o elevador são acessíveis por aqui, bem como ao corredor principal de distribuição da escola.

No limite este da escola encontra-se ainda outro ponto de acesso, que funciona essencialmente como saída de emergência. Sendo envidraçada, esta abertura funciona também como fonte de iluminação e enquadramento visual do corredor distributivo das salas de aulas.

Também nesta intervenção são mantidos os pilares e a escada que permitia aceder ao percurso a uma cota superior do mercado tradicional, salientando a importância da memória do lugar numa atitude contemporânea, onde preexistência e intervenção coexistem numa relação harmoniosa. Este jardim, onde são recolocados os pilares, no extremo nordeste do complexo, gera uma atmosfera nostálgica que impede que as preexistências sejam esquecidas, possibilitando antes que sejam conservadas em coexistência com o novo edifício. Eduardo Souto de Moura não anula as existências anteriores, inserindo-as como fatores que sustentem o novo projeto. Para além disso, o novo volume criado da Escola de Música dialoga com o volume da Escola de Dança, criando um complexo cultural, que preconiza uma atitude de reserva e anonimato observada, também, noutras obras do arquiteto. À semelhança da Escola de Dança, a Escola de Música assume uma postura discreta no conjunto do Centro Cultural do Carandá. É claro que a sua presença é bastante mais evidente que a da primeira escola, pois não se encontra dissimulada nos vestígios do antigo mercado. O Mercado Cultural do Carandá consegue, finalmente, trazer dinamismo a esta zona da cidade, quando se reajusta às necessidades e exigências da sociedade atual.



3.2.10 Elementos preexistentes. Zona sudoeste do edifício.



3.2.11 Elementos preexistentes. Zona sudoeste do edifício.



3.2.13 Reflexo na fachada.



3.2.13 Entrada nordeste, normalmente encerrada.

3.3 Transcender o espaço geométrico

“Todos nós vivemos arquitetura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitetura. (...) as raízes do nosso entendimento arquitetônico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: encontram-se na nossa biografia. Os estudantes devem aprender a trabalhar de forma consciente as suas experiências pessoais como base dos seus projetos. A tarefa de projetar pretende desencadear este processo. Questionamos o que nos tocou, o que nos impressionou, o que foi que na altura gostamos nesta casa, nesta cidade - e porquê?”⁷³

Conforme referido, a percepção espacial depende de vários fatores, sendo, por essa razão, distinta em todos nós. Este estudo, em particular, tem como base essa diferença e autenticidade, uma vez que se realiza a análise e interpretação de um edifício, recorrendo a considerações pessoais, transmitindo assim uma das visões possíveis sobre o mesmo, tendo, claro, em consideração os aspetos coletivos, sempre presentes e influentes na percepção particular.

Enquanto formadoras destas considerações pessoais, encontram-se três condições específicas que, em conjunto, constroem e estabelecem uma perspectiva singular sobre a forma como o espaço da Escola de Dança foi percecionada e apropriada, ao longo do tempo.

A primeira condição será a de criança. Neste caso, é pertinente convocar esta condição, visto que é em criança que este edifício aparece pela primeira vez no meu quotidiano, sendo que é nessa altura que as primeiras imagens, considerações e, até mesmo, sentimentos, são tecidos.

A evocação de memórias de imagens, cheiros ou sons restabelece diferentes atmosferas e sensações que o espaço transmitia e proporcionava em criança, considerando os elementos mais diretos da arquitetura como as dimensões, as cores e as relações interior/exterior (calor/frio; claro/escuro) e tendo em atenção o imaginário infantil.

Enquanto crianças, a nossa percepção do espaço e as nossas ações estão confinadas pelas noções adquiridas até determinado momento, assim como pelo vocabulário aprendido. Essas noções de espaço são desenvolvidas a partir da experimentação, tendo como referência o próprio corpo, dependendo a sua compreensão, no entanto, da desenvoltura neurológica. Ao longo do seu crescimento, a importância que uma criança dá ao que a rodeia vai modificando. Depois de se interessar apenas pelas pessoas que estão à sua volta, a criança vai-se apegando a objetos e, finalmente, a lugares.

73 ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Op.cit, página 65.



3.3.1 Ensaio para o espetáculo, na *Arte Total*, 2017/2018.



3.3.2 Performance da classe dos 4 anos, 2017/2018.

Segundo o psicólogo Jean Piaget, encontramos-nos, desde cedo, sob influências culturais que vão moldando as nossas ideias relacionadas com o espaço e com o lugar. A biologia humana impõe, todavia, uma aprendizagem e compressão crescente, semelhante em todas as origens, que transcende a ênfase específica da cultura. A ideia de localização vai-se tornando mais precisa para as crianças à medida que estas vão crescendo, a sua atenção foca-se em partes mais específicas, tanto das pessoas como do ambiente espacial envolvente, que se torna cada vez mais amplo.⁷⁴

A inteligência sensório-motora precede, às vezes por vários anos, a apreensão conceptual. Uma criança pequena pode ter a noção da linha reta como a trajetória de um objeto em movimento, mas o conceito geométrico de linha reta não aparece antes dos seis ou sete anos. Antes dessa idade, a criança não desenha espontaneamente uma linha reta e não consegue apreender a ideia de *diagonal*. Nas aulas de dança, por exemplo, o conceito de *diagonal* é introduzido nas crianças de três anos. Geralmente, utiliza-se a corrida ou uma tarefa que exija corrida para lhes pedir que utilizem o espaço de um canto ao canto oposto do estúdio - a música (geralmente com compasso 2/4 ou 4/4) é uma ferramenta fundamental - uma de cada vez e com um número de compassos para cada uma. Assim, em simultâneo, também é introduzida a noção de tempo e duração, uma vez que têm de cumprir o tempo da música a si atribuído. Só mais tarde, é ensinado o nome dessa linha que percorrem - *diagonal*. As crianças interiorizam conceitos com facilidade e rapidez, aprendem através de repetições, pela experiência. As direções básicas (frente, trás, lado) são percebidas ou entendidas muito cedo. As preparações para os espetáculos são um bom teste para se verificar se o sentido espacial das crianças está a ser bem interiorizado. A compreensão do meio ambiente sofre menos após 90° de rotação da perspetiva na horizontal do que depois da rotação de 40° a 50°. As direções oblíquas são mais difíceis de ser interpretadas.

74 PIAGET, Jean, INHELDER, Barbel, *A Psicologia da criança*, Edições Asa, abril de 1997.



3.3.3 Ensaios, 2017.



3.3.4 Performance no auditório da Escola de Música, 2018.

O vocabulário de uma criança evolui, relacionando-se com as atividades e sensações mais frequentes, muitas vezes obtido de forma intuitiva, por ligação ou repetição. Uma criança retira certas sensações do espaço, compreende as suas características, mas não é, por vezes, capaz de o qualificar e descrever corretamente, apenas porque não possui o vocabulário para tal. Assim, a percepção do espaço enquanto criança é bastante diferente da de uma pessoa adulta, o que não quer dizer, porém, que seja incorreta – é a percepção/compreensão possível naquela altura. Tendo este pensamento em consideração, poderemos dizer que nunca conseguimos compreender um espaço na sua totalidade, porque o conhecimento nunca é completo, está sempre a evoluir e a modificar. Para além de todos os aspetos que entram na equação da compreensão espacial – crescimento, educação, personalidade, estado de espírito, cultura...- que concedem quase infinitas variáveis ao seu entendimento e valorização, existe ainda o facto da nossa percepção conter lacunas, nunca captando todos os aspetos existentes no espaço.

A segunda condição é a de bailarina. Assim é, uma vez que o uso frequente, quase diário, deste espaço só é possível através da prática desta atividade em particular. Dançar permitiu que, além de uma educação diferente, relacionada com a arte e com a disciplina, tivesse contacto com um espaço de interesse arquitetónico desde muito cedo, o que é, de certa forma, um privilégio, na medida em que esta proximidade se refletiu positivamente noutras escolhas académicas. Esta condição mistura-se com a anterior, inevitavelmente. Como bailarina, passaram-se as diferentes fases da vida – criança, adolescente e adulta – e em cada uma delas, os aspetos, sensações ou aspirações retiradas do mesmo espaço foram diferentes.

Em jeito de experiência, realizou-se uma conversa com as alunas de ballet da *Arte Total*, com a intenção de descobrir qual era o seu espaço favorito da escola, como o descreviam e de que é que se lembravam quando pensavam nesse espaço. Esta experiência foi feita com crianças de duas faixas etárias: oito e treze anos de idade.

- 1- Eu gosto mais da sala de aula de ballet que...
- 2- A sala é alta, quente, escura, acolhedora etc...
- 3- Quando me lembro desse espaço penso em criatividade, energia e em alegria.
- 4- Eu já pensei nesse espaço como, pois eu tive o meu primeiro show de ballet.

10- Yrene

- 1- ~~Eu~~ gosto da sala de ballet. DATA 10/05/2018 11:00 - 8 anos
- 2- ~~alta~~ alta, quente, claro, novo, acolher e confortável.
- 3- Sim, lembro de dançar.
- 4- ~~(Eu já pensei)~~ Cada turma tinha o seu espaço e em cada sala tinha uma coisa ~~para~~ pra fazer.

1. Eu gosto mais da sala de aula de ballet grande.
2. Eu lembro - o: grande, alto, quente, claro, novo, acolher.

- 1- Eu gosto mais da sala grande.
- 2- A sala é alta, quente, clara, novo, acolher.
- 3- Sim
- 4- Sim, pensei.

8 Ana Margarida

Qual é o espaço que gostas mais na Escola?

Balneario.

Como o descreves? (alto/baixo; quente/frio; claro/escuro; velho/novo; acolhedor/desacolhedor; etc)

Alto, às vezes frio, às vezes quente, novo, velho, acolhedor.

Lembras-te de alguma coisa quando pensas nesse espaço?

Amizade, convivência, divertimento, sala comum.

Lembras-te se já pensaste nesse espaço de outra forma?

Quando não conhecia ninguém lá gostava de lá estar.

Quando eu não gostava umas das minhas melhores amigas estavam lá.

10- Yrene

- Alto, quente, claro, novo, acolhedor e confortável.
- Sim, lembro - me da dança e de me inspirar.
- Sim, pensei que tinha mais bailarinos e que quatro salas.

Balneario

Cara Fernandes 13

alto, quente, claro, velho/novo, acolhedor

amizade, divertimento, aprendizagem

Qual é o espaço que gostas mais na Escola? Balneario

13- Greta

Como o descreves? (alto/baixo; quente/frio; claro/escuro; velho/novo; acolhedor/desacolhedor; etc) Alto, quente, claro, um pouco velho, acolhedor.

Lembras-te de alguma coisa quando pensas nesse espaço? Amizade, divertimento e convivência

1- É a sala de ballet

2- alta, quente, claro, novo, acolhedor, e acolhedor

3- Sim de dançar

4- Sim, pensei que o chão era de madeira e não era espelho.

1) O espaço de que mais gosto é a sala de aula grande.

2) A sala é alta, grande, quente, novo e acolhedor.

Laura

10 anos

Qual é o espaço que gostas mais na Escola?

Balneario

Como o descreves? (alto/baixo; quente/frio; claro/escuro; velho/novo; acolhedor/desacolhedor; etc) Alto, quente, claro, um pouco velho, acolhedor.

Lembras-te de alguma coisa quando pensas nesse espaço?

Amizade, divertimento, convivência

Lembras-te se já pensaste nesse espaço de outra forma?

Sim, quando era pequena achava que a sala grande era um sítio a que eu não podia ir porque era um espaço para "adultos" e eu era bebé. Também o rio, o lago, e como um segundo rio.

Maria João Coelho

13 anos

Qual é o espaço que gostas mais na Escola?

Sala grande

Como o descreves? (alto/baixo; quente/frio; claro/escuro; velho/novo; acolhedor/desacolhedor; etc) Alto, bem iluminado, quente, acolhedor, um pouco velho, acolhedor, acolhedor.

Lembras-te de alguma coisa quando pensas nesse espaço?

Amizade, acolhimento e refúgio.

Lembras-te se já pensaste nesse espaço de outra forma?

Sim, quando era pequena achava que a sala grande era um sítio a que eu não podia ir porque era um espaço para "adultos" e eu era bebé. Também o rio, o lago, e como um segundo rio.

Polina Liliana 8 anos

As crianças mais novas, foram unânimes e escolheram como espaço preferido o estúdio de dança maior, descrevendo-o como *“alto, quente, claro, novo e acolhedor”*, uma vez que era o espaço onde, até à data, tinham tido menos aulas, recordando-se apenas dos exames ou de ensaios para espetáculos e, por isso, conectando a sala com sensações de responsabilidade, criatividade e novas experiências. As jovens de treze anos mostraram uma opinião diferente, preferindo o balneário como seu espaço de eleição e descrevendo-o como sendo um espaço *“alto, quente, claro, um pouco velho e acolhedor”*. A razão pela qual o escolheram como espaço favorito é, em palavras suas, porque lhes recorda *“amizade, divertimento, convivência e relaxamento”*. Uma vez que as descrições dos espaços são semelhantes, é possível chegar à conclusão que as características que ambas as faixas etárias apreciam são praticamente as mesmas e se encontram ao longo de todo o edifício. No entanto, o que umas e outras valorizam e procuram é diferente. As crianças mais novas interessam-se mais pela novidade, pelo que lhes parece maior e inacessível. As mais crescidas valorizam a intimidade, o que já construíram, as amizades que já criaram e, por essa razão, o espaço onde podem partilhar momentos mais privados.

Dentro deste contexto, é possível uma conexão mais forte e direta com o espaço. A sua utilização funcional torna-se mais acessível e é possível compreender a natureza e funcionalidade dos diferentes materiais utilizados na conceção do edifício. A sequência espacial e acessibilidade são testadas nesta utilização diária e, de uma forma mais abstrata, é testado também o conforto que o espaço proporciona, bem como se transmite um ambiente relaxado que, ao mesmo tempo, proporcione a concentração para a prática de dança.

Considerando momentos chave desta prática, como ensaios, exames e espetáculos, é possível estabelecer diferentes atmosferas aos espaços, neste caso, tendo em conta os momentos que se vive neles e não o que a sua materialidade nos transmite. Por exemplo, num exame, o balneário é um espaço relaxado, mas onde se inicia um processo de transformação: vestem-se as roupas de exame e fazem-se os penteados muito cuidadosamente, ainda é possível conversar um pouco, o ambiente é tranquilo. De seguida, os alunos vão para o primeiro estúdio de dança onde esperam a sua vez para entrar. Nesta situação, o primeiro estúdio torna-se um local de nervosismo e dúvida, são feitas algumas marcações e tiram-se as últimas dúvidas. Chegada a hora

do exame, os alunos encaminham-se para o estúdio que limita o edifício, tendo que percorrer, ainda, alguma distância do longo corredor. Têm de ir em silêncio total, nem a caminhar devem fazer barulho. Quando chegam à porta do estúdio, ainda têm de esperar mais uns minutos até serem chamados, sendo este espaço representativo de maior ansiedade, nervosismo e concentração. A parede que delimita o corredor, no lado do pátio, contém um vão envidraçado, em esquina com a porta do estúdio, que permite observar a natureza, bem como um espelho, adjacente ao vão, exatamente das mesmas dimensões, que permite um ajuste final à apresentação dos alunos – aspeto este que transmite alguma confiança e segurança.

Já nos ensaios para os espetáculos, o estúdio maior é onde se reúnem todos os alunos para ensaiar. Como é o último trabalho que se realiza no ano e ninguém está a ser avaliado, a atmosfera é muito mais relaxada e o estúdio enche-se de barulho e movimento das crianças de todas idades que frequentam a escola. Deste modo, o mesmo estúdio transmite e absorve, ao mesmo tempo, emoções diferentes ao longo do ano.

A última condição representa o momento presente, como estudante de arquitetura. É a partir desta característica que surge o interesse pelo desenvolvimento do sentido da percepção espacial.

Esta última condição engloba, sem dúvida, a primeira e, por suposto, a segunda, sendo que estas acrescentam a uma análise formal informações de valor humano e sentimental, pertinentes, na medida em que, por exemplo, uma casa tem valor se o seu propósito de abrigar for cumprido, de outra forma, é só um espaço vazio, sem história ou função.

No entanto, a condição de estudante de arquitetura traz consigo um novo olhar sobre o espaço: deixa de ser apenas o abrigo, a casa, a escola, onde estão certas pessoas familiares e onde se pratica determinada atividade, para ser uma referência de arquitetura e um manifesto de vários temas com os quais um arquiteto trabalha constantemente, e é esta condição que acaba por conduzir o discurso ao longo deste ensaio, uma vez que é a que permite coerência, ordem e pertinência nos aspetos expostos.

Algumas características do espaço são observadas tendo em consideração noções mais abstratas da percepção espacial. Por exemplo, para além de vãos e pátios, que providenciam luz, ventilação e contacto com o exterior,

observam-se contrastes volumétricos, *os cheios e os vazios*, e a conjugação de materiais varia entre o opaco e o transparente. As diferentes materialidades escolhidas revelam o carácter dos momentos definidos pelos respetivos espaços.

No caso do Mercado, apesar das suas sucessivas transformações, existe uma coerência que se manteve ao longo do tempo. Os muros de granito, memória da quinta onde originalmente existia uma casa rural, subsistem ainda na obra atual, dividindo as Escolas e limitando o seu espaço exterior. As paredes em betão rebocado de branco, que perfazem os limites e divisões da Escola de Dança, têm o mesmo carácter neoplástico das do Mercado original, permitindo a abstração e continuidade dos espaços através de planos opacos e dando ênfase às suas interrupções – os vãos envidraçados com caixilhos em aço que permitem aberturas visuais e passagens entre os diferentes espaços, conectando o interior com o exterior. As atmosferas dos espaços são, nesta perspetiva, diretamente condicionadas pela sua materialidade e respetiva conjugação – as paredes em betão rebocado de branco, com as superfícies transparentes e os caixilhos em aço conferem uma certa frieza aos espaços, contraposta pela madeira do chão que, por sua vez, concede comodidade e naturalidade ao ambiente. Nos balneários, por exemplo, com o uso do azulejo e do chão autonivelante, todas as superfícies são frias. No entanto, o espaço em questão requer que assim seja, para que não haja problemas com o uso de água, sendo a sua limpeza facilitada. Para além disso, uma vez que todas as superfícies são claras, a luz vinda da claraboia é refletida, tornando o espaço iluminado de uma forma homogénea.

Cada elemento utilizado na conceção do espaço acrescenta ou retira alguma informação ao mesmo, acabando, dessa forma, por transformá-lo. Esta última condição, de estudante de arquitetura, permite a consciencialização destes aspetos, observados de outra forma anteriormente.

“Já(...) não há essa ideia do corte dos saberes (...), hoje há um grande contacto entre as várias formas de arte e há a perfeita compreensão de que a arquitetura tem muito a ver com a escultura, com a pintura, com a música, com o cinema, com o ballet...é a mesma família.”⁷⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta foi a elaboração de um exercício de arquitetura, com incidência no tema da percepção e apropriação espacial, na procura de obter ferramentas que desenvolvam a forma de ver e, por sua vez, fazer arquitetura.

Todas as etapas deste estudo, de maneiras distintas, permitiram uma recolha de informações e conhecimentos que deram lugar à reflexão sobre diversos assuntos, sendo que durante o seu desenvolvimento tive a oportunidade de estudar um dos lugares mais influentes na minha vida, a Escola de Dança *Arte Total*, no Mercado Cultural do Carandá, tendo, por essa razão, uma forte componente emocional e afetiva envolvida, o que, na minha opinião, concede realismo e verdade a este processo, tendo em consideração que a arquitetura existe para ser vivida e, experienciá-la é a melhor forma de a conhecer.

Dentro desta perspetiva, concluímos que as pessoas sentem necessidade de se apoiar em objetos e lugares. O lugar adquire profundo significado para as pessoas mais velhas através do contínuo acréscimo de sentimento ao longo dos anos. Na memória dos lugares onde crescemos, onde somos educados e onde habitamos, ficam alojadas tanto as nossas recordações mais marcantes como aquilo que esquecemos. Estes lugares fixam-se tanto em nós como nós neles, apesar desta dualidade nem sempre ser óbvia.

A arquitetura é, portanto, experienciada por todos nós, arquitetos e não arquitetos, desde sempre. São, no entanto, os aspetos que fazem de cada um de nós singulares e únicos, que nos permitem experimentar a arquitetura de formas diferentes, focando-nos em aspetos concretos da disciplina ou em aspetos da nossa personalidade, ou em ambos... Desta forma, a arquitetura, para além de geometria, desenho, forma, volume e do próprio abrigo, é expressão e memória, não existindo apenas concretamente quando edificada, mas também dentro de nós, no nosso pensamento e na nossa imaginação.

Podemos, também, reter sumariamente outras ideias chave, que foram desenvolvidas ao longo da execução, relacionadas diretamente com o projeto estudado e com o arquiteto Eduardo Souto de Moura.

O Mercado Municipal de Braga e a sua posterior reconversão constituem um exemplo de uma obra que, num curto espaço de tempo (relativamente à arquitetura), acumula uma sucessão de metamorfoses que abordam de diferentes

75 Siza Vieira em Entrevista na Tvi 24, *Entre Tantos*, 22 de setembro de 2018.

formas a preexistência e a ruína. Por sua vez, Eduardo Souto de Moura desenvolve os seus projetos, consciente do lugar e em relação com as preexistências. São esses fatores que, muitas vezes, orientam o projeto, fornecendo diretrizes para a estratégia que decide adotar.

O Mercado Cultural do Carandá representa, atualmente, um espaço de memórias, onde existem as Escolas de Dança e de Música, e onde diariamente se gera uma sinergia de criação e interpretação artística que acaba por ser fundamental para o futuro contexto cultural e artístico da cidade de Braga.

O percurso efetuado para a produção deste trabalho proporcionou uma análise sobre a evolução do espaço do Mercado e, dessa forma, fomentou, também, a conceção de novas ideias e propostas, com o intuito de valorizar as suas potencialidades.

Por parte da direção da Escola de Dança, surgiu a proposta de idealizar um espaço temporário que funcionasse como laboratório de criação, que fosse polivalente e onde os alunos pudessem trabalhar e fazer apresentações, onde pudessem ser realizadas exposições, conferências ou workshops, sem afetar o decorrer das aulas nos estúdios. Seria um objeto de carácter efémero, implantado no pátio sudoeste, que conecta os dois estúdios. Este novo espaço seria ilustrativo de uma apropriação espacial de carácter pessoal, que permitiria, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de um trabalho de conceção, desenho e projeto e teria como resultado uma instalação temporária, que interpretaria a condição do Mercado com o objetivo de enfatizar tanto a poética inerente ao lugar como a sua *atmosfera artística*.

Este novo elemento, cuja volumetria deveria ser de fácil apreensão, tendo em consideração as dimensões do pátio, bem como a linguagem utilizada por Eduardo Souto de Moura na conceção do edifício, poderia, por exemplo, destacar-se em altura, para que fosse visível a partir do percurso à cota mais alta e, dessa forma, se tornasse um elemento atrativo. A verticalidade deste elemento seria, assim, contrastante com a horizontalidade do projeto. Nesta perspetiva, a instalação temporária poderia ser uma síntese de alguns temas desenvolvidos no projeto do Mercado, jogando tanto com a sua associação como com o seu confronto. A *promenade* arquitetónica poderia continuar no interior do pátio, se este novo elemento promovesse a deambulação e fossem criados diferentes trajetos que desenvolvessem perspetivas diversas, porventura se o carácter neoplástico do edifício se refletisse nesta instalação e aspetos como a

linearidade e o contraste entre a opacidade e a transparência fossem também aqui introduzidos.

Tendo em aberto uma série de possibilidades para a conceção desta instalação, existiria sempre um aspeto a considerar – os elementos naturais preexistentes no pátio. Desta forma, o novo objeto deveria introduzir-se no pátio respeitando a natureza, sendo uma das hipóteses incluí-la na própria conceção da instalação, como elemento de cariz geométrico, estruturador de espaço, que, em última instância, acabaria também por *poetizá-lo*.

Por outro lado, no espaço exterior, onde se encontra o jardim, que integra o *bosque de betão*, a banca do peixe e as lojas, reclama-se, com alguma diligência, uma intervenção. As lojas encontram-se, neste momento, encerradas, uma vez que não conseguiram prosperar neste local, e este encerramento descaracteriza, em parte, o espaço, que vive através da passagem e paragem de transeuntes, ou seja, do movimento. Para além disso, o esvaziamento do espaço em certas horas do dia traz consigo a frequência indesejada de ocupantes que acabam por vandalizar e destruir o jardim e o edifício.

Observamos que como Mercado Municipal o local não funcionou, todavia, como residência artística tem potencial, visto que ambas as Escolas crescem. Por essa razão, poderia trabalhar-se esse conceito e completar este núcleo cultural com espaços complementares, reconfigurando as lojas. Estas poderiam possuir serviços de apoio a ambas as estruturas, bem como funcionar independentemente, fomentando a livre apropriação artística ou o simples lazer. Poderiam funcionar como estúdios de gravação ou de cinema, ou simplesmente como infraestrutura para a realização de eventos ao ar livre, no jardim, como por exemplo, peças de teatro, concertos, declamação de poesia, dança....

Desta forma, este Mercado, poderia tornar-se aquilo que sempre foi, ou seja, uma estrutura urbana aberta à comunidade, que integra naturalmente a cidade, fomentando o seu crescimento, desta feita, cultural, e, descentralizando, ao mesmo tempo, o movimento artístico, que se concentra inevitavelmente no centro histórico da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston, *The Poetics of space*, Penguin Books Ltd, dezembro de 2014.

CANNATÀ, Michel, FERNANDES, Fátima (ed.) *Construir no tempo. Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo e Giorgio Grassi*, Estar, Lisboa, 1999.

CORBUSIER, Le, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitetura*, Livros Cotovia, Lisboa, 2003.

CORBUSIER, Le, JEANNERET, Pierre, *OEuvre Complète, Volume 2, 1929-1934*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1995.

CORBUSIER, Le, *Por uma arquitetura*, Editora Perspetiva, São Paulo, 2006.

CUITO, Aurora, ASENSIO, Paco (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Dinalivro, 2004.

ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Passagens, Lisboa, 2012.

GALIANO, Luís Fernandes (ed.), *Souto de Moura 1980-2012*, AV Monografias, nº151, Arquitetura Viva, Madrid, 2011.

HALBWACHS, Maurice, *A memória coletiva*, Edições Vértice, São Paulo, 1990.

HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1986.

HEIDEGGER, Martin, *O Conceito de Tempo*, Fim de Século Edições, outubro de 2008.

HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Editora Vozes, dezembro de 2009.

LEATHERBARROW, David, *Architecture Oriented Otherwise*, Princeton Architectural Press, New York, 2009.

MILHEIRO, Ana Vaz, AFONSO, João, NUNES, Jorge (ed.), *Eduardo Souto de Moura: Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitetos, Lisboa, 2006.

MOLA, Francesc Zamora (ed.), *Eduardo Souto de Moura: Architect*, Loft, Barcelona, 2009.

MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01Textos/Álvaro Siza*, Civilização, Porto, 2009.

MOURA, Eduardo Souto de, *Souto de Moura – Reconversão do Mercado de Braga + Casa em Llábria*, Uzina Books, Lisboa, 2012.

MOURA, Eduardo Souto de, TAVARES, André, LOPES, Diogos Seixas (ed.e org.), *Eduardo Souto de Moura - Atlas de Parede - Imagens de Método*, Dafne Editora, Porto, 2011.

MOURA, Nuno Graça, MOURA, Edurado Souto de (ed.), *Souto de Moura 1980-2015*, Stifung Insel Hombroich, Bund Deutscher Architekten BDA, 2017

NUFRIO, Anna, *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*, Anna Nufrio, ed., Editorial Gustavo Gili, Lisboa, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

NORBERG-SHULZ, Christian, *Intenciones en Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, *A Freguesia de S. Lázaro*, Junta de Freguesia de S.Lázaro, Braga, 1999.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, et. Al, *Braga – Evolução da estrutura Urbana*, Câmara Municipal de Braga, Braga, 1982.

OLIVEIRA, João Esteves de (org.), *Esquissos de uma vida / Eduardo Souto Moura*, Galeria de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa, 2012.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996.

PESSOA, Fernando, *Páginas Sobre Literatura e Estética*, António Quadros (org.), Livros de Bolso Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando, *Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro*, Assírio e Alvim, junho de 2018.

PIAGET, Jean, INHELDER, Barbel, *A Psicologia da criança*, Edições Asa, abril de 1997.

RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*, Edições Afrontamento, Porto, outubro de 2013.

ROHE, Mies Van der, *Escritos, Diálogos y Discursos*, Galeria-Libreria Yerba, Murcia, 1981.

ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, abril de 2001.

ROSSI, Aldo, *Arquitetura da Cidade*, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Edições 70, Lisboa, 2013.

SILVANO, Filomena, *Antropologia do espaço*, Celta Editora, Lisboa, fevereiro de 2002.

SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 1998.

SMITH, Robert C., *Três estudos bracarenses*, Livraria Cruz, Braga, 1972.

TANIZAKI, Junichiro, *Elogio da Sombra*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, fevereiro de 2016.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1982.

ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1996.

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, 2009.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Editorial Gustavo Gili, 2009.

Revistas:

À Conversa Com...Eduardo Souto de Moura, Arte de Adequação, Mais Arquitectura, nº19, Lisboa, dezembro de 2007.

A Poética da Materialidade, Arquitectura e Vida, nº19, setembro de 2001.

Eduardo Souto de Moura – La naturalidade de las cosas, EL Croquis, nº124, 1995/2005, Madrid, 2005.

Eduardo Souto de Moura – Obra reciente 2G, nº5, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Eduardo Souto de Moura - Teatros del Mundo, EL Croquis, nº146, 2005/2009 –, Madrid, 2009.

Evolução Cartográfica de Braga, Município de Braga, Braga, 2015.

Artigos on-line:

BARBA, José Juan, REBOLLO, Sara, *Revisiting the 80s: Carandá Market by Souto de Moura* - <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>

DAMÁSIO, António, *Criatividade: a representação das memórias*, Conferência Fronteiras do Pensamento 2013, Fronteiras do Pensamento e Instituto CPFL Cultura. - https://www.youtube.com/watch?v=n_g5vhzKaZQ

FIGUEIRA, Jorge, *A ruína da própria obra como projecto* - <https://www.publico.pt/2002/02/23/jornal/a-ruina-da-propria-obra-como-projecto-167726>

Conferências:

Sétimo Encontro Nacional de Professores de Português e de Francês, ÉtÉ Français, 24 de julho de 2018, Auditório José Sarmento, Mercado Cultural do Carandá, Braga, com a presença dos arquitetos Eduardo Souto de Moura e Pedro Bandeira.

LISTA DE IMAGENS

1

1.1 Pilar. Escola de Música, Mercado Cultural do Carandá, Braga.

Fonte: Arquivo pessoal

2

2.1 Muro de Pedra. Mercado Cultural do Carandá, Braga.

Fonte: Arquivo Pessoal

2.1.1 Esquema urbano da cidade de Braga – Época Romana e Medieval

Fonte: *Evolução Cartográfica de Braga*, Município de Braga, Braga, 2015 - base do esquema.

2.1.2 Esquema urbano da cidade de Braga – século XVI

Fonte: *Evolução Cartográfica de Braga*, Município de Braga, Braga, 2015 – base do esquema

2.1.3 Esquema urbano da cidade de Braga – século XVII, XVIII e XIX

Fonte: *Evolução Cartográfica de Braga*, Município de Braga, Braga, 2015 – base do esquema

2.1.4 Esquema urbano da cidade de Braga – século XX

Fonte: *Evolução Cartográfica de Braga*, Município de Braga, Braga, 2015 – como base do esquema.

2.1.5 Esquismo de estudo de Eduardo Souto de Moura para o projeto do Mercado Municipal.

Fonte: *Souto de Moura 1980-2015*, Nuno Graça Moura e Eduardo Souto de Moura, ed., Stiftung Insel Hombroich, Bund Deutscher Architekten BDA, 2017, página 73.

2.1.6 Vista para o Mercado Municipal do Carandá, Braga

Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>

2.2

2.2.1 Axonometria do Mercado Municipal do Carandá, Braga.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Cedida pelo mesmo.

2.2.2 Desenhos de projeto do Mercado Municipal do Carandá, Braga.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Cedidos pelo mesmo.

2.2.3 Desenhos de projeto do Mercado Municipal do Carandá, Braga.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Cedidos pelo mesmo.

2.2.4 Esquismo de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura - Atlas de Parede - Imagens de Método*, Eduardo Souto de Moura, André Tavares, Diogo Seixas Lopes, Philip Ursprung e Pedro Bandeira, ed. e org., Dafne Editora, Porto, 2011, Página 76.

2.2.5 Esquismo de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 64.

2.2.6 Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 65 e <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>.

2.2.7 Stoa de Atalos.

Fonte: <https://travel.syggic.com/pt/poi/estoa-de-atalo-poi:2638>

2.2.8 Esquismo de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: MOURA, Eduardo Souto de, *Souto de Moura – Reconversão do Mercado de Braga + Casa em Llábia*, Uzina Books, Lisboa, 2012, página 6.z

2.2.9 Estudo de implantação, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: *Souto de Moura 1980-2015*, Nuno Graça Moura e Eduardo Souto de Moura, ed., Stiftung Insel Hombroich, Bund Deutscher Architekten BDA, 2017, página 71.

2.2.10 Esquismo de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: MOURA, Eduardo Souto de, *Souto de Moura – Reconversão do Mercado de Braga + Casa em Llábia*, Uzina Books, Lisboa, 2012, página 6.

2.2.11 Esquismo de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 64.

2.2.12 Vista nordeste do Mercado Municipal do Carandá, em construção.

Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>

2.2.13 Entrada sudoeste para o Mercado Municipal do Carandá.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 45.

2.2.14 Encontro de planos - muro tradicional de granito e muro de betão.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 42.

2.2.15 Afastamento entre o plano da cobertura e os muros.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 38.

2.2.16 Encerramento do espaço interior.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 43.

2.2.17 Piso superior. Zona nordeste.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 44.

2.2.18 Piso inferior. Zona sudoeste.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 40.

2.2.19 Espaço interior. Vista para as lojas.

Fonte: *Souto de Moura 1980-2015*, Nuno Graça Moura e Eduardo Souto de Moura, ed., Stiftung Insel Hombroich, Bund Deutscher Architekten BDA, 2017, página 78.

2.2.20 Esquismo do café do Mercado, Eduardo Souto Moura.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial

Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 70.

2.2.21 Café do Mercado.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Editorial Blau, Lisboa, 1996, página 48.

2.2.22 Fachada principal do Café do Mercado.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 68.

2.2.23 Edifício atual no local do café do Mercado. Discoteca Sardinha Biba.

Fonte: Arquivo pessoal.

2.2.24 Café do Mercado.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 69.

2.2.25 Edifício atual no local do café do Mercado.

Fonte: Arquivo pessoal.

2.3

2.3.1 Desenhos de projeto da reconversão do Mercado Municipal em Mercado Cultural do Carandá, 1º fase - Escola de Dança e Mercado.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Cedência do mesmo, montagem própria.

2.3.2 Desenhos de projeto da reconversão do Mercado Municipal em Mercado Cultural do Carandá, 2º fase - Escola de Dança e Escola de Música.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Cedência do mesmo, montagem própria.

2.3.3 Desenhos de projeto da reconversão do Mercado Municipal em Mercado Cultural do Carandá, Implantação - Escola de Dança e Escola de Música.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Cedência do mesmo, montagem própria.

2.3.4 Mercado Municipal do Carandá antes da reconversão.

Fonte: Arquivo Pessoal

2.3.5 Obras de demolição.

Fonte: Eduardo Souto de Moura - Atlas de Parede - Imagens de Método, Eduardo Souto de Moura, André Tavares, Diogo Seixas Lopes, Philip Ursprung e Pedro Bandeira, ed. e org., Dafne Editora, Porto, 2011, página 41.

2.3.6 Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura. *Colunata*.

Fonte: MOURA, Eduardo Souto de, *Souto de Moura – Reversão do Mercado de Braga + Casa em Llíbia*, Uzina Books, Lisboa, 2012, página 7.

2.3.7 Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura. Reversão.

Fonte: *Esquissos de uma vida/ Eduardo Souto Moura*, João Esteves de Oliveira, org., Galeria de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa, 2012, página 7.

2.3.8 Muro de granito, longitudinal. Entrada sudoeste.

Fonte: Arquivo pessoal.

2.3.9 Muros de granito, transversal e longitudinal. Entrada principal do Mercado Cultural.

Fonte: Arquivo pessoal.

2.3.10 Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura. Reversão.

Fonte: *Souto de Moura 1980-2015*, Nuno Graça Moura e Eduardo Souto de Moura, ed., Stiftung Insel Hombroich, Bund Deutscher Architekten BDA, 2017.

2.3.11 Obras de demolição da cobertura.

Fonte:<https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>

2.3.12 Jardim - Bosque de betão.

2.3.13 Entrada sudoeste. Percurso que atravessa o Mercado Cultural do Carandá.

2.3.14 Acesso às lojas. Portão de encerramento do espaço.

2.3.15 Banca do peixe remanescente, agora fachada principal da Escola de Dança.

2.3.16 Percurso superior. Vista para o jardim e para a Escola de Dança.

2.3.17 Banca do peixe remanescente, agora fachada principal da Escola de Dança. Ambiente noturno.

Fonte: Arquivo pessoal.

3

3.1 Pilares – Escola de dança e Escola de Música.

Fonte: Arquivo pessoal.

3.1.1 Mercado recentemente reconvertido. 1ª fase - Escola de Dança e Mercado Municipal.

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, página 74.

3.1.2 Antes da reconversão. Zona nordeste.

Fonte:<https://www.allaboutportugal.pt/es/braga/mercados-y-ferias/mercado-caranda>

3.1.3 Entrada principal para o complexo com acesso às duas Escolas.

3.1.4 Muro que limita o espaço do Mercado Cultural do Carandá, na zona nordeste. Edifício da Escola de Música.

3.1.5 Percurso curto e percurso longo desde a Escola Secundária Carlos Amarante até à Escola de Dança.

3.1.6 Entrada para o Mercado Cultural do Carandá, pela zona sudoeste. Rua Araújo Carandá.

3.1.7 Logótipo da Arte Total e reflexo dos pilares na entrada da Escola de Dança.

3.1.8 Antiga banca do peixe. Atualmente vandalizada.

3.1.9 Entrada para a Escola de Dança Arte Total.

3.1.10 *Foyer*. Vista para a entrada.

3.1.11 *Foyer*. Vista para o corredor.

3.1.12 *Foyer*. Vista para a zona da secretaria.

3.1.13 Pátio da secretaria.

3.1.14 Pátio dos estúdios.

3.1.15 Vista do corredor para o pátio dos estúdios.

3.1.16 Vista da secretaria para o pátio.

3.1.17 Vista do estúdio 2 para o pátio.

3.1.18 “Pano de vidro”. Divisão entre o *foyer* e a zona administrativa (secretaria e sala dos professores).

- 3.1.19 “Pano de vidro”. Canto do pátio.
- 3.1.20 Corredor.
- 3.1.21 Sala de apoio.
- 3.1.22 Ponto de luz zenital.
- 3.1.23 Vista do corredor para o átrio dos balneários
- 3.1.24 Átrio dos balneários.
- 3.1.25 Átrio dos balneários. Plano das portas.
- 3.1.26 Átrio dos balneários. Mancha de sujidade.
- 3.1.27 Ponto de luz zenital nos balneários.
- 3.1.28 Entrada do balneário. Sala de vestir.
- 3.1.29 Vista do corredor para os dois estúdios.
- 3.1.30 Interior do balneário. Vista para os chuveiros
- 3.1.31 Interior do balneário. Vista para a sala de vestir.
- 3.1.32 Estúdio 1. Vista para os espelhos.
- 3.1.33 Estúdio 2. Vista para a entrada.
- 3.1.34 Estúdio 2. Vista para os espelhos.
- 3.1.35 Estúdio 2 “desmaterializado”.

Fonte: Arquivo pessoal.

3.2

- 3.2.1 Fachada principal.
- 3.2.2 Fachada tardoz.
- 3.2.3 Muro de granito longitudinal que limita o espaço da Escola de Música.
- 3.2.4 Reflexão do muro na fachada.
- 3.2.5 Elementos preexistentes. Zona nordeste do edifício.
- 3.2.6 Átrio de entrada. Vista para a secretaria.

Fonte: Arquivo pessoal.

- 3.2.7 Auditório. Vista para o palco.

Fonte: <https://hiveminer.com/Tags/braga%2Cmoura/Timeline>

- 3.2.8 Pátio central. Entrada secundária do edifício.
- 3.2.9 Entrada secundária do edifício.
- 3.2.10 Elementos preexistentes. Zona sudoeste do edifício.
- 3.2.11 Elementos preexistentes. Zona sudoeste do edifício.
- 3.2.12 Reflexo na fachada.
- 3.2.13 Entrada nordeste, normalmente encerrada

Fonte: Arquivo pessoal

3.3

- 3.3.1 Ensaio para o espetáculo na Arte Total, 2017/2018.
- 3.3.2 Performance da classe dos 4 anos, 2017/2018.
- 3.3.3 Ensaios, 2017.
- 3.3.4 Performance no auditório da Escola de Música, 2018.
- 3.3.5 Opinião das crianças e adolescentes acerca do seu espaço favorito na Escola de Dança, 2017/2018.

Fonte: Arquivo Pessoal